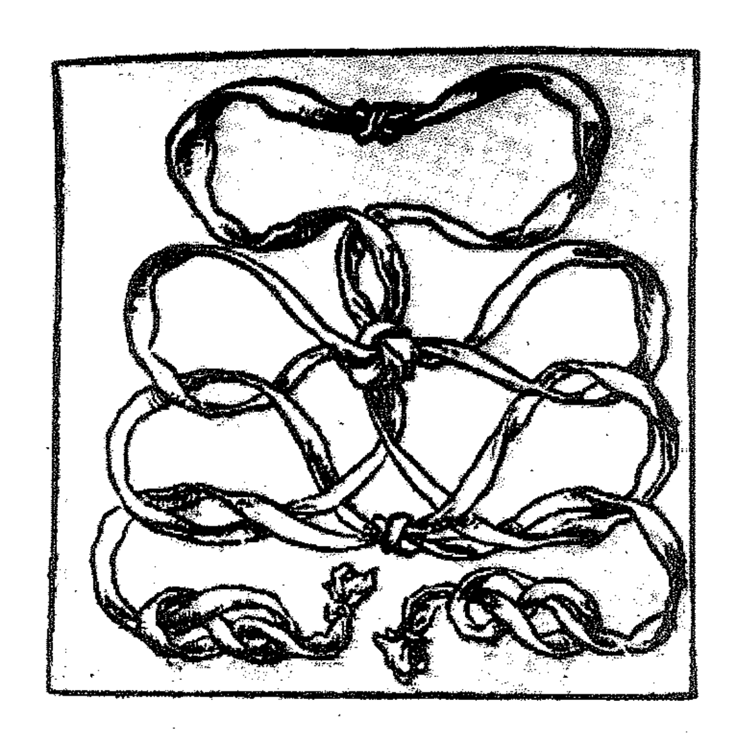


El amor (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum notis,* Parisiis 1574).

ESTANCIAS

La palabra y el fantasma en la cultura occidental

Giorgio Agamben

Traducción de Tomás Segovia

PRE-TEXTOS

LA PRESENTE EDICIÓN HA RECIBIDO
UNA AYUDA A LA TRADUCCIÓN
DE LAS
COMUNIDADES EUROPEAS

1ª edición: septiembre 1995
1ª reimpresión: febrero 2001
2ª reimpresión: octubre 2006

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

Título de la edición original en lengua italiana:
Stanze
La parola e il fantasma nella cultura occidentale

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN
ISBN: 84-8191-053-8
DEPÓSITO LEGAL: V. 3863-2006

T.G. RIPOLL, S.A. – TEL. 96 132 40 85 – POL. IND. FUENTE DEL JARRO
46988 PATERNA (VALENCIA)

Prefacio

De una novela es posible, en el límite, aceptar que la historia que en ella debía contarse al cabo no se cuente; pero de una obra crítica se suelen esperar en cambio resultados o, por lo menos, tesis que demostrar y, como suele decirse, hipótesis de trabajo. Y sin embargo, cuando la palabra hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, crítica significa más bien indagación sobre los límites de la conciencia, es decir sobre aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir. Si, en cuanto que traza los confines, la crítica abre a la mirada «el país de la verdad», como «una isla que la naturaleza encierra en confines inmutables», debe quedar expuesta sin embargo a la fascinación del «océano vasto y tempestuoso» que atrae «incesantemente al navegante hacia aventuras que él no sabe rechazar y que, no obstante, nunca puede llevar a término». En el grupo de Jena, que intentó abolir en el proyecto de una «poesía universal progresiva» la distinción entre poesía y disciplinas crítico-filológicas, una obra que mereciese calificar-

se de crítica no podía ser sino una obra que incluyese en sí misma la propia negación y cuyo contenido esencial fuese así justamente lo que en ella no se encontraba. La ensayística europea de este siglo no es rica en obras de este género: si queremos ser rigurosos, junto a una obra que, en cuanto ausente, será siempre «más que completa», como es la de *celui qui silence,* Félix Fénéon, acaso un solo libro merezca, en este sentido, el nombre de crítico: el *Ursprung des deutschen Trauerspiel,* de Walter Benjamin.

Es indicio sin duda de la decadencia de esta tradición de pensamiento el que sean hoy tan numerosos, entre los que se autorizan más o menos conscientemente en ella, los que reivindican el carácter «creativo» de la crítica, precisamente cuando el arte ha renunciado desde hace un buen rato a toda pretensión de creatividad. Si la fórmula que en la antigüedad se encuentra aplicada por primera vez a un poeta y filólogo alejandrino, Filita (ποιητὴς ἅμα καὶ κριτικός "poeta a la vez que crítico"), puede valer de nuevo hoy como definición ejemplar del artista moderno, si la crítica se identifica hoy verdaderamente con la obra de arte, no es por ser ella misma «creativa», sino, en todo caso, por ser también ella negatividad. No es casi otra cosa que el proceso de su irónica autonegación: una «nada autoanonadante», precisamente, o «un dios que se autodestruye», según la profética aunque malévola definición de Hegel. La objeción de Hegel al «señor Friedrich von Schlegel», a Solger, a Novalis y a los otros teóricos de la ironía, según la cual éstos se habrían quedado en la «infinita negatividad absoluta» y habrían acabado por hacer del menos artístico «el verdadero principio del arte», despachando «lo inexpresado por la cosa mejor», deja escapar lo esencial, o sea que la negatividad de la ironía no es la provisional de la dialéctica, que la varita mágica de la *Aufhebung* está ya siempre en el acto de transformar en algo positivo, sino una negatividad absoluta y sin

rescate, la cual sin embargo no renuncia por ello al conocimiento. Y que de la ironía romántica, precisamente con los Schlegel, haya podido brotar una actitud auténticamente filológica y científica (que, entre otras cosas, dio un impulso esencial a la lingüística europea), es algo que queda todavía por interrogar en la perspectiva de una fundación crítica de las ciencias humanas. Dado que, si en las ciencias del hombre sujeto y objeto necesariamente se identifican, entonces la idea de una ciencia sin objeto no es una paradoja juguetona, sino tal vez la tarea más seria que en nuestro tiempo queda confiada al pensamiento. Lo que el perpetuo afilar los cuchillos de una metodología que ya no tiene nada que cortar intenta hoy disimular cada vez con más frecuencia, o sea la conciencia de que el objeto que debía apresarse ha eludido finalmente el conocimiento, es reivindicado en cambio por la crítica como su carácter específico propio. La iluminación profana, a la que ella dirige su intención más profunda, no posee su objeto. Como toda auténtica *quête,* la *quête* de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad.

Los poetas del siglo XIII llamaban «estancia», es decir «morada capaz y receptáculo», al núcleo esencial de su poesía, porque éste custodiaba, junto a todos los elementos formales de la canción, aquel *joi d'amor* en que ellos confiaban como único objeto de la poesía. Pero ¿qué es tal objeto? ¿Para qué gozo dispone la poesía su «estancia» como «regazo» de todo el arte? ¿Sobre qué se recoge tan tenazmente su *trobar*?

El acceso a lo que forma problema en estas preguntas está vedado por el olvido de una escisión que se produjo desde el origen en nuestra cultura y que suele aceptarse como la cosa más natural y que cae, por así decir, por su propio peso, cuando es en realidad la única cosa que merecería verdaderamente

interrogarse. Es la escisión entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, y pertenece tan originalmente a nuestra tradición cultural, que ya Platón podía en sus tiempos declararla «una vieja enemistad». Según una concepción que está contenida sólo implícitamente en la crítica platónica de la poesía, pero que ha adquirido en la edad moderna un carácter hegemónico, la escisión de la palabra se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo, que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo.

De lo que da testimonio la escisión entre poesía y filosofía es de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto del conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de lenguaje). En nuestra cultura, el conocimiento (según una antinomia que Aby Warburg hubo de diagnosticar como la «esquizofrenia» del hombre occidental) está escindido en un polo estático-inspirado y en un polo racional-consciente, sin que ninguno de los dos logre nunca reducir íntegramente al otro. En cuanto que aceptan pasivamente esta escisión, la filosofía ha omitido elaborar un lenguaje propio, como si pudiese existir una «vía regia» hacia la verdad que prescinda del problema de su representación, y la poesía no se ha dado a sí misma ni un método ni una conciencia de sí. Lo que de este modo queda suprimido es que toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría. El nombre de Hölderlin (es decir de un poeta para quien la poesía constituía ante todo un problema y que había expresado la esperanza de que ésta se elevara al grado de la μηχανή de los antiguos, de tal modo que su procedimiento pudiera calcularse y enseñarse) y el diálogo que con su decir mantuvo un pensador que no designa ya su propia meditación con el término de «filosofía», son llamados aquí a dar testimonio de la urgencia, para nuestra cultura, de reencontrar la unidad de la propia palabra despedazada.

La crítica nace en el momento en que la escisión alcanza su punto extremo. Se sitúa en la escotadura de la palabra occidental y hace señas más acá o más allá de ella hacia un estatuto unitario del decir. Exteriormente, esta situación de la crítica puede expresarse en la fórmula según la cual ésta no representa ni conoce, sino que conoce la representación. A la apropiación sin conciencia y a la conciencia sin goce, la crítica opone el goce de lo que no puede ser poseído y la posesión de lo que no puede gozarse. De este modo interpreta el precepto de Gargantúa: «science sans conscience n'est que ruine de l'âme». Lo que está recluido en la «estancia» de la crítica es nada, pero esta nada custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso.

En las páginas que siguen, el modelo del conocimiento se busca pues en aquellas operaciones, como la desesperación del melancólico o la *Verleugnung* del fetichista, en las que el deseo niega y a la vez afirma su objeto y, de este modo, logra entrar en relación con algo que de otro modo no hubiera podido ser ni apropiado ni gozado. Este es el modelo que ha ofrecido un campo tanto a un examen de la transfiguración de los objetos humanos operada por la mercancía como a la tentativa de volver a encontrar, a través del análisis de la forma emblemática y del αἶνος de la Esfinge. Y es en esta perspectiva en la que adquiere su sentido propio la reconstrucción, que ocupa el lugar central en la investigación, de la teoría del fantasma

subtendida en el proyecto poético que la lírica trovadoresca-stilnovesca ha dejado en herencia a la cultura europea y en la cual, a través del tupido *entrebescamen* textual de fantasma, deseo y palabra, la poesía construía su propia autoridad convirtiéndose ella misma en la «estancia» ofrecida a la *gioia che mai non fina* de la experiencia amorosa.

Cada uno de los ensayos recogidos aquí dibuja pues, en su círculo hermenéutico, una topología del *gaudium*, de la «estancia» a través de la cual el espíritu humano responde a la imposible tarea de apropiarse de lo que debe, en cada caso, permanecer inapropiable. El sendero de danza del laberinto, que conduce al corazón de lo que mantiene a distancia, es el modelo del espacio simbólico de la cultura humana y de su ὀδός βασιληίη a una meta para la que sólo es adecuado el *détour*. El discurso que, en esta perspectiva, sabe de hecho que «asir firmemente lo que está muerto es lo que exige la fuerza más grande» y que no quiera arrogarse «el poder mágico que transforma lo negativo en ser», debe necesariamente garantizar la inapropiabilidad de su objeto. Puesto que no se comporta respecto a él ni como el amo que simplemente lo niega en el acto del goce ni como el esclavo que lo elabora y transforma en la diferición del propio deseo: la suya es la operación soberana de una *fin'amors* que justamente goza y difiere, niega y afirma, asume y rechaza, y cuya única realidad es la irrealidad de una palabra «qu'amas[a] l'aura / e chatz[a] la lebre ab lo bou / e nad[a] contra suberna».

Es en esta perspectiva en la que se puede hablar de una «topología de lo irreal». Tal vez el *topos*, esa cosa, según Aristóteles, «tan difícil de asir», pero cuyo poder «es maravilloso y anterior a cualquier otro» y que Platón, en el *Timeo*, concibe de plano como un «tercer género» del ser, no es necesariamente algo «real» y, en este sentido, hemos intentado aquí tomar en

serio la pregunta que el filósofo plantea en el libro IV de la *Física*: «ποῦ γαρ ἐστι τραγέλαφος ἤ σφίνζ;» "¿dónde está el capriciervo, dónde está la esfinge?" En ningún lugar, sin duda, pero tal vez porque son ellos mismos *topoi*. Tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el «lugar» no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que «lo que no es, en cierto sentido sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido no sea». Sólo una topología filosófica, análoga a la que en matemáticas se define como *analysis situs* por oposición al *analysis magnitudinis*, sería adecuada al *topos outopos* cuyo nudo borromeo hemos intentado aquí configurar. Así la exploración topológica está constantemente orientada a la luz de la utopía. Si una convicción sostiene de hecho temáticamente esta indagación en el vacío a la que la constriñe su intención crítica, es precisamente que sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo. Así las páginas que siguen pretenden plantearse como una primera, insuficiente tentativa en la estela del proyecto que Musil había confiado a su novela inconclusa y que, unos años antes, la palabra de un poeta había expresado en la fórmula según la cual «quien aferra la máxima irrealidad, plasmará la máxima realidad».

Martin Heidegger in memoriam

ESTANCIAS

Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia –hoc est mansio capax sive receptaculum– totius artis. Nam, quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat...

DANTE, *De vulgari eloquentia* II 9

Primera parte

Los fantasmas de Eros

Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, si se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición –esta vez toda interior– y mucho más intensa.

Rilke

Muchos tratan en vano de decir gozosamente lo más gozoso; aquí, finalmente, en el todo se expresa.

Hölderlin

Capítulo primero

EL DEMONIO MERIDIANO

Durante toda la Edad Media, un azote peor que la peste que infecta los castillos, las villas y los palacios de la ciudad del mundo se abate sobre las moradas de la vida espiritual, penetra en las celdas y en los claustros de los monasterios, en las tebaidas de los eremitas, en las trapas de los reclusos. *Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia* son los nombres que los padres de la Iglesia dan a la muerte que induce en el alma; y aunque en los elencos de las *Summae virtutum et vitiorum*, en las miniaturas de los manuscritos y en las representaciones populares de los siete pecados capitales[1], su desolada efigie figura en quinto lugar, una antigua tradición hermenéutica hace de ella el

[1] En la más antigua tradición patrística los pecados capitales no son siete, sino ocho. En la enumeración de Casiano, son: *Gastrimargia* "gula", *Fornicatio* "lujuria", *Philargyria* "avaricia", *Ira, Tristitia, Acedia, Cenodoxia* "vanagloria", *Superbia*. En la tradición occidental, a partir de San Gregorio, la

más letal de los vicios, el único para el cual no hay perdón posible.

Los padres se encarnizan con particular fervor contra el peligro de este «demonio meridiano»[2] que escoge a sus víctimas entre los *homines religiosi* y los asalta cuando el sol culmina sobre el horizonte; y acaso ante ninguna otra tentación del alma dan muestra sus escritos de tan despiadada penetración psicológica y de tal puntillosa y escalofriante fenomenología:

> La mirada del acidioso se posa obsesivamente sobre la ventana y, con la fantasía, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; ante un crujido de la puerta, salta sobre sus pies; oye una voz, y corre a asomarse a la ventana para mirar; y sin embargo no baja a la calle, sino que vuelve a sentarse donde estaba, embotado y como amedrentado. Si lee, se interrumpe inquieto y, un minuto después, se desliza en el sueño: se frota la cara con las manos, distiende los dedos y, quitando los ojos del libro, los fija en la pared; vuelve a ponerlos sobre el libro, avanza algunos renglones, farfullando el final de cada palabra que lee; y mientras tanto se llena la cabeza con cálculos ociosos, cuenta el número de las páginas y los folios de los cuadernos; y le resultan odiosas las letras y las hermosas miniaturas que tiene delante de los ojos, hasta que, finalmente, vuele a cerrar el libro y lo utiliza como cojín para su cabeza, cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta un sentido de privación y de hambre que debe saciar[3].

Apenas este demonio empieza a obsesionar la mente de algún desventurado, le insinúa en su interior un horror del lugar en que se encuentra, un fastidio de la propia celda y un asco de los hermanos que viven con él, que le parecen ahora negligentes y groseros. Le hace volverse inerte a toda actividad que se desarrolle entre las paredes de su celda, le impide quedar en ella en paz y atender a su lectura; y he aquí que el desdichado empieza a lamentarse de no sacar ningún goce de la vida conventual, y suspira y gime que su espíritu no producirá fruto alguno mientras siga donde se encuentra; quejumbrosamente se proclama inepto para hacer frente a cualquier tarea del espíritu y se aflige de pasársela vacío e inmóvil siempre en el mismo punto, él que hubiera podido ser útil a los demás y guiarlos, y en cambio no ha concluido nada ni ha sido de provecho a ser alguno. Se hunde en elogios deshilvanados de monasterios ausentes y lejanos y evoca los lugares donde podría ser sano y feliz; describe cenobios dulces de hermanos y flagrantes de conversaciones espirituales; y, por el contrario, todo lo que tiene al alcance de la mano le parece áspero y difícil, sus hermanos privados de toda cualidad y hasta la

---

tristitia se funde con la *acedia,* y los siete pecados asumen el orden que encuentra en las ilustraciones populares y en las representaciones alegóricas de fines de la Edad Media y que se nos ha hecho familiar a través de los frescos de Giotto en Padua, la tela redonda del Bosco del Museo del Prado o los grabados de Brueghel. Cuando en el texto se habla de acidia, nos referimos siempre al complejo resultante de esta fusión, que más precisamente debería designarse «Tristitia-Acedia».

2 «Maxime circa horam sextam monachum inquietans... Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianum daemonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur» (JOANNIS CASSIANI, *De institutis coenobiorum,* 1. X, cap. I, en *Patrologia latina,* 49). Análoamente Giovanni Climaco (*Scala Paradisi,* gr. XIII, en *Patrologia graeca,* 88): «mane primun languentes medicus visitat, acedia vero monachos circa meridiem». No es pues casualidad que, en el grabado de Brueghel que representa la acidia, en la parte alta, a la izquierda, aparezca un enorme cuadrante sobre el cual, en lugar de manecillas, una mano indica «circa meridiem». Sobre el demonio meridiano véase lo que escribe Leopardi en su *Ensayo sobre los errores populares de los antiguos,* cap. VII. La referencia al «salmo nonagésimo» en Casiano está, para ser precisos, en el v. 6, y la voz hebrea correspondiente es *Keteb.* Según Rohde, el demonio meridiano de los autores cristianos no es sino una reencarnación de Empusa, una de las figuras de orquesta del séquito espectral de Hécate, que aparece precisamente sobre mediodía (cf. E. Rohde, *Psyche*), Freiburg im Breisgau, 1890-1894; trad. italiana Bari, 1970, ap. II).

3 SANCTI NILI, *De octo spiritibus malitiae,* cap. XIV.

comida le parece no podérsela procurar allí sin una gran fatiga. Al final se convence de que no podrá estar bien mientras no haya abandonado su celda y de que, si se quedara en ella, encontraría allí la muerte. Después, hacia la hora quinta o sexta, le invade una languidez del cuerpo y una rabiosa hambre de comida, como si estuviera extenuado de un largo viaje o de un duro trabajo, o hubiera ayunado durante dos o tres días. Entonces empieza a mirar en su torno aquí y allá, entra y sale muchas veces de la celda y fija los ojos en el sol como si pudiera retardar el ocaso; y al fin, le cae en la mente una insensata confusión, semejante a la calígine que envuelve a la tierra, y lo deja inerte y como vaciado[4].

[4] JOANNIS CASSIANI, *De institutis coenobiorum* cit., 1. X, cap. II. La descripción patrística del acidioso no ha perdido, a tantos siglos de distancia, nada de su ejemplaridad y de su actualidad, y parece más bien haber ofrecido el modelo a la literatura moderna debatiéndose con su *mal du siècle*. Así el caballero d'Albert, protagonista de aquella biblia *ante litteram* del decadentismo que es *Mademoiselle de Maupin*, es presentado por Gautier en términos que recuerdan de cerca la fenomenología medieval de la acidia. Más cercana aún al modelo patrístico es la descripción de los estados de ánimo de Des Esseintes (que por lo demás no esconde su predilección por las obras de los padres de la Iglesia) en el *À rebours* de Huysmans. Rasgos semejantes, pero obviamente de segunda mano, en el Giorgio Aurispa del *Trionfo della morte*. En muchos aspectos, también las anotaciones de Baudelaire en *Mon coeur mis à nu* y en las *Fusées* revelan una singular proximidad con la fenomenología acidiosa. Por lo demás, en la poesía que abre *Les fleurs du mal*, Baudelaire coloca bajo el signo de la acidia (que figura como *ennui)* su obra poética. Toda la poesía de Baudelaire puede entenderse, en esta perspectiva, como una lucha mortal con la acidia, y a la vez como una tentativa de invertirla en algo positivo. Es de notar que el *dandy*, que representa, según Baudelaire, el tipo perfecto del poeta, puede considerarse en cierto sentido como una reencarnación del acidioso. Si es verdad que la esencia del dandismo consiste en una religión de lo prescindible o en un arte de la incuria (es decir, en un tener cura de la incuria misma), se presenta entonces como una paradójica reevaluación de la acidia, cuyo significado etimológico de (ἀ-χήδομαι) es precisamente in-curia.

Pero es en la evocación del cortejo infernal de las *filiae acediae*[5] donde la mentalidad alegorizante de los padres de la Iglesia ha plasmado magistralmente la alucinada constelación psicológica de la acidia. Ésta genera ante todo *malitia*, el ambiguo e infrenable odio-amor por el bien en cuanto tal, y *rancor*, el revolverse de la conciencia malvada contra aquellos que exhortan al bien; *pusillanimitas*, el «ánimo pequeño» y el escrúpulo que se retrae espantado frente a la dificultad y al empeño de la existencia espiritual; *desperatio*, la oscura y presuntuosa certeza de estar ya condenados por anticipado y el hundirse complacientemente en la propia ruina, como si nada, ni siquiera la gracia divina, pudiera salvarnos; *torpor*, el obtuso y somnoliento estupor que paraliza cualquier gesto que pudiera curarnos; y finalmente *evagatio mentis*, la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía[6]

[5] Según Gregorio, las hijas de la acidia son seis (*malitia, rancor, pusillanimitas, desperatio, torpor circa praecepta, evagatio mentis*). Isidoro enumera siete (*otiositas, somnolentia, importunitas mentis, inquietudo corporis, instabilitas, verbositas, curiositas*), pero, como observa Santo Tomás, éstas se pueden reducir a las enumeradas por Gregorio; en efecto, «otiositas et somnolentia reducuntur ad torporem circa praecepta... omnia autem alia quinque, quae possint oriri ex acedia, pertinent ad evagationem mentis circa illicita». En *Aurora*, la primera novela de uno de los más «acidiosos» entre los escritores franceses vivos, Michel Leiris, es posible encontrar una enumeración de *filiae acediae* mucho más considerable (sesenta y ocho); pero es fácil comprobar que pueden subsumirse casi todas bajo las categorías patrísticas.

[6] La incapacidad de controlar el incesante discurso (la *co-agitatio*) de los fantasmas interiores se cuenta entre los rasgos esenciales de la caracterización patrística de la acidia. Todas las *Vitae patrum (Patrologia latina*, 73) resuenan al grito de los monjes y de los anacoretas a quienes la soledad enfrenta con el monstruoso y proliferante discurrir de la fantasía: «Domine, salvari desidero, sed cogitationes variae non permittunt»; «Quid faciam, pater, quoniam nulla opera facio monachi, sed in negligentia constitutus comedo et bibo et dormio, et de hora in horam transgredior de cogitatione in cogitatio-

que se manifiesta en la *verbositas*, la monserga vanamente proliferante sobre sí mismo, en la *curiositas*, la insaciable sed de ver por ver que se dispersa en posibilidades siempre nuevas, en la *instabilitas loci vel propositi* y en la *importunitas mentis*, la petulante incapacidad de fijar en un orden y un ritmo el propio pensamiento.

La psicología moderna ha vaciado de tal manera el término *acidia* de su significado original, haciendo de ella un pecado contra la ética capitalista del trabajo, que es difícil reconocer en la espectacular personificación medieval del demonio meridiano y de sus *filiae* la inocente mescolanza de pereza y de desgana

nem...» Conviene precisar que *cogitatio*, en el lenguaje medieval, se refiere siempre a la fantasía y a su discurso fantasmático; sólo con el ocaso de la concepción griega y medieval del intelecto separado, *cogitatio* empieza a designar la actividad intelectual.

Veremos por otro lado que esta hipertrofia de la imaginación es uno de los caracteres que emparientan a la acidia de los padres con el síndrome melancólico y el amor-enfermedad de la medicina humoral; como éstos, la acidia podría definirse como un *vitium corruptae imaginationis*. Quienquiera que, bajo el efecto de la depresión melancólica, de una enfermedad o de una droga, haya conocido este desorden de la fantasía, sabe que el flujo incontrolable de las imágenes interiores es para la conciencia una de las pruebas más arduas y arriesgadas. Flaubert, que había sufrido durante toda su juventud de un atroz desorden de la imaginación, ha representado en su obra más ambiciosa la condición de un alma que se debate con las «tentaciones» de la fantasía. El descubrimiento, familiar a la mística de todos los países, de una posible polaridad positiva implícita en la frecuentación de los fantasmas fue, como veremos, un acontecimiento de gran importancia en la historia de la cultura occidental.

Una de las poquísimas tentativas modernas de construir algo correspondiente a la fantasmología medieval se debe a aquel singular compuesto de genialidad y de idiotez que fue Léon Daudet (un autor muy caro a Walter Benjamin), cuyo análisis de los fantasmas interiores (bautizados *personimages*) da lugar a una verdadera y propia teoría biológica del espíritu humano como «sistema de imágenes y de figuras congénitas», que merecería desarrollarse. La lectura de sus obras ya inencontrables *Le miroir des images* (1919) y *Le rêve éveillé* (1926) es, en esta perspectiva, de gran interés.

que estamos acostumbrados a asociar con la imagen del acidioso[7]. Sin embargo, como sucede a menudo, el sobreentendido y la minimización de un fenómeno, lejos de significar que éste nos es remoto y ajeno, son por el contrario un indicio de una proximidad tan intolerable que debe camuflarse y reprimirse. Esto es tan cierto, que muy pocos habrán reconocido en la evocación patrística de las *filiae acediae* las mismas categorías que utiliza Heidegger en su célebre análisis de la banalidad cotidiana y de la caída en la dimensión anónima e inauténtica del «se», que ha proporcionado el punto de partida (en verdad no siempre a propósito) a innumerables caracterizaciones sociológicas de nuestra existencia en las llamadas sociedades de masas. Y sin embargo la concordancia es incluso terminológica. *Evagatio mentis* se convierte en la fuga y la di-versión de las posibilidades más auténticas del ser-ahí; *verbositas* es la «charla», que en

[7] Se encontrará una interpretación de la acidia que la remite a su significado original en Pieper, *Sulla speranza* (trad. italiana, Brescia, 1953).

Sin duda no es pura coincidencia si, paralelamente al disfraz burgués de la acidia como pereza, la pereza (junto con la esterilidad, que se cristaliza en el ideal de la mujer lesbiana) se convierte poco a poco en el emblema que los artistas oponen a la ética capitalista de la productividad y de lo útil. La poesía de Baudelaire está dominada de cabo a rabo por la idea de *la paresse* como cifra de la belleza. Uno de los efectos fundamentales que Moreau trataba de realizar en su pintura era «la belle inertie». El retorno obsesivo en su obra de una emblemática figura femenina (tal como ha quedado fijada en particular en el gesto hierático de su Salomé) no puede entenderse si se prescinde de su concepción de la feminidad como criptografía del tedio improductivo y de la inercia: «Cette femme ennuyée, fantasque», escribe, «à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment d'une façon végétale...» Es de notarse que, en la gran tela inconclusa *Les chimères*, en la que Moreau quería representar todos los pecados y todas las tentaciones del hombre, se puede descubrir una figura que corresponde singularmente a la representación tradicional de la acidia-melancolía.

todas partes y sin cesar disimula lo que debería revelar y mantiene así al ser-ahí en el equivoco; *curiositas* es la «curiosidad», que «busca lo que es nuevo sólo para saltar una vez más hacia lo que es más nuevo aún» e, incapaz de tomar verdaderamente cuidado de lo que se le ofrece, se procura, a través de esa «imposibilidad de detenerse» (la *instabilitas* de los padres), la constante disponibilidad de las distracciones.

La resurrección de la sabiduría psicológica que la Edad Media había cristalizado en la tipología del acidioso corre pues el riesgo de ser algo más que un ejercicio académico y, mirada de cerca, la máscara repugnante del demonio meridiano revela rasgos que acaso nos son más familiares de lo que podía preverse.

Si examinamos en efecto la interpretación que de la esencia de la acidia dan los doctores de la Iglesia, vemos que no se la pone bajo el signo de la pereza, sino bajo el de la angustiosa tristeza y el de la desesperación. Según Santo Tomás, que en la *Summa theologica* ha recogido las observaciones de los padres en una síntesis rigurosa y exhaustiva, es precisamente una *species tristitiae*, y más exactamente la tristeza respecto de los bienes espirituales esenciales del hombre, es decir a la particular dignidad espiritual que le ha sido conferida por Dios. Lo que aflige al acidioso no es pues la conciencia de un mal, sino por el contrario la consideración del más grande de los bienes; acidia es precisamente el vertiginoso y asustado retraerse (*recessus*) frente al empeño de las estaciones del hombre ante Dios[8].

[8] «Acedia non est recessus mentalis a quocumque spirituali bono, sed a bono divino, cui oportet mentem inhaerere ex necessitate» (*Summa theologica*, II, 2.35). En la descripción de Guillermo de Auvernia, se dice que el acidioso tiene náusea del mismo Dios: «Deum igitur ipsum fontem omnium suavitatem in primis fastidit acidiosus...» (GUILIELMI PARISIENSIS, *Opera omnia*, Venetiis, 1591, p. 168). La imagen del *recessus*, del retirarse atrás, constante en la caracterización patrística de la acidia, aparece también, como veremos, en la descripción médica de la melancolía, desde la medicina humoral hasta Freud.

Es decir que por eso, en cuanto que tal es la fuga horrorizada ante lo que no puede eludirse de ninguna manera, la acidia es un mal mortal: es más bien la enfermedad mortal por excelencia, cuya imagen desencajada ha fijado Kierkegaard en la descripción de la más temible de sus hijas: «la desesperación que es consciente de ser desesperación, consciente por lo tanto de tener un yo en el cual hay algo eterno, y ahora desesperadamente no quiere ser ella misma, o desesperadamente quiere ser ella misma».

El sentido de este *recessus a bono divino*, de esta fuga del hombre ante la riqueza de las propias posibilidades espirituales, contiene sin embargo en sí una fundamental ambigüedad, cuya individuación se cuenta entre los más sorprendentes resultados de la ciencia psicológica medieval. Que el acidioso se retraiga de su fin divino no significa, de hecho, que logre olvidarlo o que cese en realidad de desearlo. Si, en términos teológicos, lo que le falta no es la salvación, sino la *vía* que conduce a ella, en términos psicológicos la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto: *la suya es la perversión de una voluntad que quiere el objeto, pero no la vía que conduce a él y desea y yerra a la vez el camino hacia el propio deseo.*

Santo Tomás capta perfectamente la ambigua relación de la desesperación con el propio deseo: «lo que no deseamos», escribe, «no puede ser objeto ni de nuestra esperanza ni de nuestra desesperación»; y es a su equívoca constelación erótica a lo que se debe que, en la *Summa theologica*, la acidia no se oponga a la *sollicitudo*, es decir al deseo y al cuidado, sino al *gaudium*, es decir a la satisfacción del espíritu en Dios[9].

[9] «Ergo acedia nihil aliud est quam pigritia, quod videtur esse falsum; nam pigritia sollicitudini opponitur, acediae autem gaudium» (*Summa theologica*, II, 2.35). También Alcuino insiste en la exacerbación del deseo como

Es este persistir y exaltarse del deseo frente a un objeto que él mismo ha hecho para sí mismo intangible lo que la ingenua caracterización popular de la acidia de Jacopone da Benevento expresa diciendo que «la acidia cada cosa quiere tener, pero no se quiere fatigar» y lo que Pascasio Radberto sospecha en una de esas etimologías fantásticas[10] a las que los pensadores medievales confiaban sus más audaces intuiciones especulativas: «desperatio dicta est, eo quod desit illi *pes* in via, quae Christus est, gradiendi» "la desesperación se llama así porque le faltan los *pies* para caminar en la vía que es Cristo". Fijo en la escandalosa contemplación de una meta que se le muestra en el acto mismo en que resulta vedada y que es para él tanto más obsesiva cuando más inalcanzable se vuelve, el acidioso se encuentra así en un situación paradójica en la que, como en el aforismo de Kafka, «existe un punto de llegada, pero ningún camino» y de la que no hay escapatoria, porque no se puede huir de lo que tampoco se puede alcanzar.

carácter esencial de la acidia: el acidioso «torpescit in desideriis carnalibus, nec in opere gaudet spirituali, nec in desiderio animae suae laetatur, nec in adjutorio fraterni laboris hilarescit: sed tantum concupiscit et desiderat, et otiosa mens per omnia discurrit». El lazo entre acidia y deseo, y por ende entre acidia y amor, se cuenta entre las más geniales intuiciones de la psicología medieval y es esencial para comprender la naturaleza de este pecado; esto explica por qué Dante (*Purgatorio*, XVII) entiende la acidia como una forma de amor, y precisamente como aquel amor «che corre al ben con ordine corrotto».

10 «El modelo insuperado de esta ciencia fantástica de los étimos está en el *Cratilo* de Platón, cuya riqueza en materia de ciencia del lenguaje está lejos de haber sido completamente explorada. Entre las muchas etimologías jocosas (que no deben tomarse sin embargo sólo como un juego) que Platón propone allí, merecen por lo menos recordarse aquí las de ὄνομα "nombre", de ὂν οὗ μάσμα εστίν "el ser del que hay búsqueda bramante", la de ἱστορία "historia", ὁτι ἵςτησι τὸν ῥοῦν "porque detiene el flujo del tiempo", la de ἀλήθεια "verdad" de θεία ἄλη "carrera divina".

Es este desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su inasible objeto lo que la iconografía medieval ha plasmado en el tipo de la acidia, representada como una mujer que deja desoladamente caer a tierra la mirada y abandona la cabeza sostenida por la mano, o como un burgués o un religioso que confía su propia desazón al cojín que el diablo le adelanta[11]. Lo que la intención mnemotécnica de la Edad media ofrecía aquí a la edificación del espectador, no era una refiguración naturalista del «sueño culpable» del perezoso, sino el gesto ejemplar de dejar caer la cabeza y la mirada como emblema de la desesperada parálisis del ánimo ante su situación sin salida. Sin embargo, precisamente por esta su contradicción fundamental, a la acidia no corresponde solamente una polaridad negativa. Con su intuición de la capacidad de vuelco dialéctico propia de las categorías de la vida espiritual, junto a la *tristitia mortifera* (o *diabolica*, o *tristitia saeculi*), los padres co-

11 Panofsky y Saxl, en su indagación sobre la genealogía de la *Melancolía* de Durero (*Dürers «Melencolia I». Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig-Berlin, 1923) sobrentienden la concepción medieval de acidia, que interpretan simplemente como el sueño culpable del perezoso. La *somnolentia* (como aspecto del *torpor circa praecepta*) es sólo una de las consecuencias de la acidia y no caracteriza de ningún modo su esencia. El fácil refugio del sueño no es sino el «cojín» que el diablo adelanta al acidioso para quitarle toda posibilidad de resistir al pecado. El gesto de dejar caer la cabeza sobre una mano está para significar la desesperación y no el sueño. Y es precisamente a este gesto emblemático al que alude el antiguo equivalente alemán del término «acidia»: *truricheit*, de *trûren = den Blick, das Haupt gesenkt halten* "dejar hundirse en tierra la mirada, la cabeza". Sólo tardíamente la esencia de la acidia va opacándose y confundiéndose con la pereza. Es posible que el trámite de esta conversión haya sido la asimilación del demonio meridiano de la acidia al *somnus meridianus* que el *Regimen sanitatis* salernitano recomienda evitar como causa de muchos males: «Sit brevis aut nullus tibi somnus meridianus. / Febris, pigrities, capitis dolor atque catarrhus / haec tibi proveniunt ex somno meridiano».

locan una *tristitia salutifera* (o *utilis*, o *secundum deum*), que es operadora de salvación y «áureo estímulo del alma» y, como tal, «no es de considerarse como vicio, sino como virtud»[12]. En la estática ascensión de la *Scala Paradisi* de Giovanni Climaco, el séptimo escalón está ocupado así por el «luto que crea alegría», definido como «una tristeza del alma y una aflicción del corazón que busca siempre aquello de lo que está ardientemente sedienta; y, mientras esté privada de ello, ansiosamente lo sigue y con aullidos y lamentos va tras ello mientras ello le huye».

Precisamente la ambigua polaridad negativa de la acidia se convierte de este modo en la levadura dialéctica capaz de invertir la privación en posesión. Puesto que su deseo permanece fijo en lo que se ha vuelto inaccesible, la acidia no es sólo una *fuga de...*, sino también una *fuga por...*, que comunica con su objeto bajo la forma de negación y de carencia. Como en esas figuras ilusorias que pueden interpretarse unas veces de una manera y otras de otra, así cada uno de sus rasgos dibuja en su concavidad la llenazón de aquello de lo que se desvía y cada gesto que cumple en su fuga da fe de la perduración del vínculo que la une a ello.

[12] Ya en una obra atribuida a San Agustín (*Liber de conflictu vitiorum et virtutum*, en *Patrologia latina*, 40), la *tristitia* se define como *gemina*: «Geminam esse tristitiam novi, imo duo esse tristitias novi: unam scilicet quae salutem, alteram vero quae pernicem operatur; unam quae ad poenitentiam trahit, alteram quae ad desperationem ducit». Así también Alcuino: «Tristitiae duo sunt genera: unum salutiferum, alterum pestiferum» (*Liber de virtutis*, c. 33) y Jonás de Orleans: «Tristitia autem cum duobus modis fiat, id est aliquando salubriter, aliquando lethaliter; quando salubriter fit, non est vitium computanda, sed virtus». También en la terminología alquímica la acidia aparece en una doble polaridad: en la *Clavis totius philosophiae* de Dorn (en *Theatrum chemicum*, Argentorati, 1622, v. i), el horno alquímico se llama *acedia* por su lentitud, que aparece sin embargo como una cualidad necesaria («Nunc furnum habemus completum, quem acediam solemus appellare, tum quia tardus est in operando, propter lentum ignem...»).

En la medida en que su tortuosa intención abre un espacio a la epifanía de lo inasible, el acidioso da testimonio de la oscura sabiduría según la cual sólo para quien ya no tiene esperanza ha sido dada la esperanza, y sólo para quien en cada caso no podrá alcanzarlas han sido asignadas metas. Así de dialéctica es la naturaleza de su «demonio meridiano». Como de la enfermedad mortal, que contiene en sí misma la posibilidad de la propia curación, también de ella puede decirse que «la mayor desgracia es no haberla tenido nunca».

Capítulo segundo

Melancolía I

En la serie de los cuatro humores del cuerpo humano, que un aforismo del *Regimen sanitatis* salernitano condensa en tres versos:

> Quatuor humores in humano corpore constant:
> Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia.
> Terra melancholia, aqua phlegma, aer sanguis,
> [cholera ignis.

La melancolía[1], o bilis negra (μέλαινα χόλη), es aquel cuyo desorden puede producir las consecuencias más nefastas. En la cosmología humoral medieval, va asociado tradicionalmente

[1] La indagación más amplia sobre la melancolía sigue siendo la de Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturn and Melancholy* (London, 1964), en la que se señalan aquí, en cada ocasión, las lagunas y los puntos dudosos.

a la tierra, al otoño (o al invierno), al elemento seco, al frío, a la tramontana, al color negro, a la vejez (o a la madurez), y su planeta es Saturno, entre cuyos hijos el melancólico encuentra un lugar junto al ahorcado, al cojo, al labrador, al jugador de juegos de azar, al religioso y al porquero. El síndrome fisiológico de la *abundantia melancholiae* comprende el ennegrecimiento de la piel, de la sangre y de la orina, el endurecimiento del pulso, el ardor en el vientre, la flatulencia, la eructación ácida, el silbido en la oreja izquierda[2], el estreñimiento o el exceso de heces, los sueños sombríos, y entre las enfermedades que puede inducir figuran la histeria, la demencia, la epilepsia, la lepra, las hemorroides, la sarna y la manía suicida. Consiguientemente, el temperamento que deriva de su prevalencia en el cuerpo humano se presenta en una luz siniestra: el melancólico es *pexime complexionatus*, triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y térreo.

Una antigua tradición asociaba sin embargo precisamente al más calamitoso de los humores el ejercicio de la poesía, de la filosofía y de las artes. «¿Por qué», reza uno de los más extravagantes *problemata* aristotélicos, «los hombres que se han distinguido en la filosofía, en la vida pública, en la poesía y en las

2 Es verosímilmente a este síntoma (y no a la somnolencia acidiosa, como parece considerar Panofsky, tanto más cuanto que la autoridad de Aristóteles –*De somno et vigilia*, 457*a*– afirmaba que los melancólicos no son amantes del sueño) al que se debe la actitud de sostenerse la cabeza con la mano izquierda, tan característica de las figuraciones del temperamento melancólico (en las representaciones más antiguas, el melancólico aparece a menudo de pie, en el acto de comprimirse la oreja izquierda con la mano). Probablemente esta actitud pudo quedar después malinterpretada como indicio de somnolencia y añadido a las representaciones de la acidia; el trámite de esta convergencia puede buscarse en la teoría médica de los efectos nocivos del *somnus meridianus*, puesto en relación con el demonio meridiano de la acidia.

artes son melancólicos, y algunos hasta el punto de sufrir de los morbos que vienen de la bilis negra?» La respuesta que Aristóteles dio a esta pregunta señala el punto de partida de un proceso dialéctico en el transcurso del cual la doctrina del genio se enlaza indisolublemente con la del humor melancólico en la fascinación de un complejo simbólico cuyo emblema se ha plasmado ambiguamente en el ángel alado de la *Melancolía* de Durero: II. 1

> Aquellos en quienes la bilis es abundante y fría se vuelven torpes y extraños; pero otros, en quienes es abundante y caliente, se vuelven maniáticos y gayos, muy amorosos y dados a apasionarse... Y muchos, puesto que el calor de la bilis está cerca de la sede de la inteligencia, son presa del furor y el entusiasmo, como sucede con las Sibilas y las Bacantes, y con todos aquellos que son inspirados por los dioses, los cuales están hechos de tal manera no por un morbo, sino por un temperamento natural. Así Maraco Siracusano no era nunca tan buen poeta como cuando estaba fuera de sí. Y aquellos en quienes el calor fluye hacia la mitad, son también ellos melancólicos, pero más sabios y menos excéntricos, y destacan entre los demás hombres, quién en las letras, quién en las artes y quién en la vida pública[3].

3 Una puesta al día de la lista de melancólicos citada por Aristóteles en el problema xxx (Heracles, Belerofonte, Heráclito, Demócrito, Maraco) correría el riesgo de ser demasiado larga. Después de una primera reapropiación entre los poetas del amor del siglo XIII, el gran retorno de la melancolía empieza a partir del humanismo. Entre los artistas, siguen siendo ejemplares los casos de Miguel Ángel, de Durero, de Pontormo. Una segunda epidemia tiene lugar en la Inglaterra isabelina (cf. L. Babb, *The Elizabethan malady*, Lansing, 1951): ejemplar es el caso de J. Donne. La tercera edad de la melancolía se encuentra en el siglo XIX; figuran entre las víctimas: Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans. En las tres épocas, la melancolía, con una audaz polarización, fue interpretada como algo a la vez positivo y negativo.

Esta doble polaridad de la bilis negra y su relación con la platónica «manía divina» fueron recogidos y desarrollados con particular fervor por aquella curiosa mescolanza de secta mística y de cenáculo de vanguardia que, en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, se reunía en torno a Marsilio Ficino. En el pensamiento de Ficino, que reconocía en sí mismo un temperamento melancólico y cuyo horóscopo mostraba a «Saturnum in Aquario ascendentem», la rehabilitación de la melancolía iba a la par de un ennoblecimiento del influjo de Saturno[4], que la tradición astrológica asociaba con el temperamento melancólico como el más maligno de los planetas, en la intuición de una polaridad de los extremos en la que coexistían una junto a la otra la ruinosa experiencia de la opacidad y la estática ascensión a la contemplación divina. En esta perspectiva, el influjo elemental de la tierra y el influjo astral de Saturno se unían para conferir al melancólico una natural propensión al recogimiento interior y al conocimiento contemplativo:

> La naturaleza del humor melancólico sigue la cualidad de la tierra, que no se dispersa nunca como los demás elementos, sino que se concentra más estrechamente en sí misma... tal es también la naturaleza de Mercurio y de Saturno, en virtud de la cual los espíritus, recogiéndose en el centro, llaman a la punta del alma de lo que le es extraño a lo que le es propio, la fijan en la contemplación y la disponen a penetrar el centro de las cosas[5].

Así el dios caníbal y castrado, que la *imagerie* medieval representaba cojo y en el acto de blandir la guadaña segadora de la muerte, se convertía ahora en el signo bajo cuyo equívoco dominio la más noble especie de hombres, la de los «religiosos contemplativos», destinada a la investigación de los supremos misterios, encontraba su lugar junto a la chusma «toda burda y material» de los desdichados hijos de Saturno.

No es fácil precisar en qué momento la doctrina moral del demonio meridiano salió de los claustros para fundirse con el antiguo síndrome médico del temperamento atrabiliario. Sin duda cuando el tipo iconográfico del acidioso y el del melancólico aparecen fusionados en las ilustraciones de los calendarios y de los almanaques populares a fines de la Edad Media, el proceso debía estar ya iniciado desde hacía tiempo y sólo el sobreentendido de la acidia, identificada con su tardío disfraz como «sueño culpable» del perezoso, puede explicar el escaso lugar que Panofsky y Saxl han reservado a la literatura patrística sobre el «demonio meridiano» en su tentativa de reconstruir la genealogía de la *Melancolía* de Durero. Y a este sobreentendido se debe también la errónea opinión (repetida tradicionalmente por todos los que se han ocupado de este problema)[6] según la cual la acidia tenía en la Edad Media una valoración puramente negativa. Se puede suponer, por el con-

---

4 El redescubrimiento de la importancia de la teoría astrológica de los influjos de Saturno para la interpretación de la *Melancolía* de Durero fue obra de K. Giehlow (*Dürer Stich «Melencholia I» und der maximilianische Humanistenkreis*, Wien, 1903) y de A. Warburg (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, en *Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften*, vol. XXVI, Heidelberg, 1920), cuya interpretación de la imagen dureriana como «pliego de reconfortación humanista contra el temor a Saturno», que trasforma la efigie del demonio planetario en la encarnación plástica del hombre contemplativo, ha determinado largamente las conclusiones del estudio citado de Panofsky y Saxl.

5 M. Ficino, *Theologia platonica de animarum immortalitate*, ed. crítica al cuidado de R. Marcel, París, 1964, 1. XIII, cap. II.

6 El error es repetido así por un estudioso como E. Wind (*Pagan mysteries in the Renaissance*, Harmondswort, 1967,[3] p. 69) y por Wittkower.

trario, que precisamente el descubrimiento patrístico de la doble polaridad de *tristitia-acedia* contribuyó a preparar el terreno para la revaloración renacentista del temperamento atrabiliario en el ámbito de una visión en la que el demonio meridiano como tentación del religioso y el humor negro como enfermedad específica del tipo humano contemplativo debían aparecer como asimilables y en la que la melancolía, sometida a un proceso gradual de moralización, se presentaba, por decirlo así, como la heredera laica de la tristeza claustral[7].

En la *Medicina del alma* de Hugo de San Víctor, el proceso de transfiguración alegórica de la teoría humoral aparece llegada a su cumplimiento. Si todavía en Hildegard von Bingen la polaridad negativa de la melancolía era interpretada como el signo de la caída original, en Hugo en cambio el humor negro se identifica ya con la *tristitia utilis* en una perspectiva en la que la patología humoral se convierte en el vehículo corpóreo del mecanismo soteriológico:

> El alma humana utiliza cuatro humores: como sangre la dulzura, como bilis roja la amargura, como bilis negra la tristeza... La bilis negra es fría y seca, pero hielo y sequedad pueden interpretarse ora en sentido bueno ora en sentido malo... Ésta hace a los hombres ora somnolientos, ora vigilantes, o sea ora graves de angustia, ora vigilantes y atentos a los deseos celestes... Tuviste a través de la sangre la dulzura de la caridad, ten ahora a través de la bilis negra, o melancolía, la tristeza por los pecadores[8].

7 . La prueba de la precoz convergencia entre melancolía y *tristitia-acedia*, que aparecen más bien como dos aspectos de la misma realidad, está en una carta de San Jerónimo: «Sunt qui humore cellarum, immoderatisque jeiunis, taedio solitudinis ac nimia lectione, dum diebus ac noctibus auribus suis personant, vertuntur in melancholiam et Hippocratis magis fomentis quam nostris monitis indigent» (ep. IV).

8 El autor es en realidad Hugo de Folieto (*Patrologia latina*, 176, 1183 ss.).

Es sólo en relación con esta recíproca compenetración de acidia y melancolía, que mantenía intacta su doble polaridad en la idea de un riesgo mortal inscrito en la más noble de las intenciones humanas o de una posibilidad de salvación escondida en el peligro más extremo, como resulta comprensible por qué en los escritos del jefe de la escuela médica salernitana, Constantino Africano, entre las causas eminentes de la melancolía figure la «ansiedad de ver el sumo bien» de los religiosos y por qué, por otra parte, un teólogo como Guillermo de Auvernia pueda de plano afirmar que en sus tiempos «muchos hombres piísimos y religiosísimos deseaban ardientemente el morbo melancólico»[9]. En la tenaz vocación contemplativa del temperamento saturnino revive el Eros perverso del acidioso, que mantiene fijo en lo inaccesible el propio deseo.

9 GUILIELMI PARISIENSIS, *De universo*, I, 3.7 (en *Opera omnia* cit.).

Capítulo tercero

Eros melancólico

La misma tradición que asocia el temperamento melancólico con la poesía, la filosofía y el arte, le atribuye una exasperada inclinación al eros. Aristóteles, después de haber afirmado la vocación genial de los melancólicos, coloca de hecho la lujuria entre sus características esenciales:

> El temperamento de la bilis negra –escribe– tiene la naturaleza del soplo... De aquí proviene el que, en general, los melancólicos sean depravados, porque también el acto venéreo tiene la naturaleza del soplo. La prueba es que el miembro viril se hincha de improviso porque se llena de viento.

A partir de ese momento, el desarreglo erótico figura entre los atributos tradicionales del humor negro[1]; y si, análoga-

1 La asociación entre melancolía, pervesión sexual y eretismo figura todavía entre los síntomas de la melancolía en textos psiquiátricos modernos, como testimonio de la curiosa fijeza del síndrome atrabiliario a través del tiempo.

mente, también al acidioso se le representa en los tratados medievales sobre los vicios como «φιλήδονος» y Alcuino puede decir de él que «se entorpece en los deseos carnales», en la interpretación fuertemente moralizada de la teoría humoral de Hildegard von Bingen el Eros anormal del melancólico toma de plano el aspecto de una agitación sádica y salvaje:

> [los melancólicos] tienen grandes huesos que contienen poca médula, la cual sin embargo arde con tanta fuerza, que éstos son incontinentes con las mujeres como víboras... son excesivos en la libido y sin medida con las mujeres como asnos, tanto, que si cesaran en esta depravación, fácilmente se volverían locos... su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces... tienen comercio con las mujeres, y no obstante les tienen odio[2].

Pero el nexo entre amor y melancolía había encontrado ya desde hacía tiempo su fundamento teórico en una tradición médica que constantemente considera amor y melancolía como enfermedades afines si es que no idénticas. En esta tradición, que aparece ya cumplidamente en el *Viaticum* del médico árabe Haly Abbas (que, a través de la traducción de Constantino Africano, influyó profundamente en la medicina europea medieval), el amor, que comparece con el nombre de *amor hereos* o *amor heroycus*, y la melancolía se catalogan entre las enfermedades de la mente en rúbricas contiguas[3] y a veces, como en el *Speculum doctrinale* de Vicente de

[2] *Cause et curae*, ed. Kaider, Leipzig, 1903, p. 73, 20 ss.

[3] Así, Arnaldo da Villanova (*Liber de parte operativa*, en *Opera*, Lugduni, 1532, fol. 123-50) distingue cinco especies de *alienatio;* la tercera es la melancolía, la cuarta es «alienatio quam concomitatur immensa concupiscentia et irrationalis: et graece dicitur heroys... et vulgariter amor, et a medicis amor heroycus».

Beauvais, figuran directamente en la misma rúbrica: «de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur». Es esta proximidad sustancial de la patología erótica y de la melancólica la que encuentra su expresión en el *De amore* de Ficino. El proceso mismo del enamoramiento se convierte aquí en el mecanismo que desquicia y subvierte el equilibrio humoral, mientras que, a la inversa, la empedernida inclinación contemplativa del melancólico lo empuja fatalmente a la pasión amorosa. La terca síntesis figural que resulta de ello, y que lleva a Eros a asumir los oscuros rasgos saturninos del más siniestro de los temperamentos, habría de seguir obrando durante siglos en las imágenes populares del enamorado melancólico, cuya caricatura enflaquecida y ambigua hace su aparición durante algún tiempo entre los emblemas del humor negro en el frontispicio de los tratados del siglo XVII sobre la melancolía:

> Adondequiera que se dirija la asidua intención del alma, allí afluyen también los espíritus, que son el vehículo o los instrumentos del alma. Los espíritus son producidos en el corazón con la parte más sutil de la sangre. El alma del amante es arrastrada hacia la imagen del amado inscrita en la fantasía y hacia el amado mismo. Allá son atraídos también los espíritus y, en su vuelo obsesivo, se agotan. Por eso es necesario un constante reabastecimiento de sangre pura para recrear los espíritus consumidos, allí donde las partículas más delicadas y más transparentes de la sangre exhalan cada día para regenerar los espíritus. A causa de esto la sangre pura y clara se diluye y ya no queda más que sangre impura, espesa, árida y negra. Entonces el cuerpo se deseca y caduca, y los amantes se vuelven melancólicos. Es de hecho una sangre seca, espesa y negra la que produce la melancolía o bilis negra, que llena la cabeza con sus vapores, seca el cerebro y oprime sin descanso,

> día y noche, el alma con tétricas y espantosas visiones... Es por haber observado este fenómeno por lo que los médicos de la antigüedad afirmaron que el amor es una pasión cercana al morbo melancólico. El médico Rasis prescribe así, para curarse de él, el coito, el ayuno, la embriaguez, la marcha...[4]

En el mismo pasaje, el carácter propio del eros melancólico es identificado por Ficino con una dislocación y un abuso: «esto suele suceder», escribe, «a aquellos que, abusando del amor, transforman lo que compete a la contemplación en deseo de abrazo». La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que quiere poseer y tocar aquello que debería ser sólo objeto de contemplación, y el trágico desarreglo del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inasible. Es en esta perspectiva en la que se interpreta el pasaje de Enrique de Gante que Panofsky pone en relación con la imagen dureriana y según el cual los melancólicos «no pueden concebir lo incorpóreo» en cuanto tal, porque no saben «extender su inteligencia más allá del espacio y de la grandeza». No se trata simplemente aquí, como se ha señalado, de un límite estático de la estructura mental de los melancólicos que los excluya de la esfera metafísica, sino más bien de un límite dialéctico que toma su sentido en relación con el impulso erótico de transgresión que transforma la intención contemplativa en «concupiscencia de abrazo». Es decir que la incapacidad de concebir lo incorpóreo y el deseo de hacer de ello objeto de abrazo son las dos caras del mismo proceso, en el transcurso del cual la tradicional vocación contemplativa del melancólico se revela

4 M. FICINO, *De amore*, ed. crítica al cuidado de R. Marcel, París, 1956, VI, 9.

expuesta a un trastorno del deseo que la amenaza desde dentro[5].

Es curioso que esta constelación erótica de la melancolía haya escapado tan tenazmente a los estudiosos que han tratado de rastrear la genealogía y los significados de la *Melancolía* dureriana. Toda interpretación que prescinda de esa pertenencia fundamental del humor negro a la esfera del deseo erótico, por más que pueda descifrar una a una las figuras inscritas en su torno, está condenada a pasar de largo junto al misterio que se ha plasmado emblemáticamente en esa imagen. Sólo si se comprende que se sitúa bajo el signo de Eros es posible custodiar y a la vez revelar su secreto, cuya intención alegórica está enteramente subtendida en el espacio entre Eros y sus fantasmas.

5 En esta perspectiva, la «melancholia illa heroica» que Melanchton, en un pasaje del *De anima* que no había escapado a la atención de Warburg, atribuye a Durero, contiene verosímilmente una referencia a aquel *amor heroycus* que, según la tradición médica repetida por Ficino, era precisamente una especie de melancolía. Esta proximidad de amor y melancolía, según la medicina medieval, explica también el ingreso de *Dame Merencolie* en la poesía amorosa de los siglos XIII y XIV.

Capítulo cuarto

El objeto perdido

En 1917 apareció en el *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol. IV) el ensayo que lleva el título de «Luto y melancolía», que es uno de los raros textos en los que Freud afronta temáticamente la interpretación psicoanalítica del antiguo complejo humoral saturnino. La distancia que separa al psicoanálisis de los últimos descendientes seiscentistas de la medicina humoral coincide con el nacimiento y el desarrollo de la moderna ciencia psiquiátrica, que clasifica la melancolía entre las formas graves de enfermedad mental; por eso, no deja de sorprendernos que, en el análisis freudiano del mecanismo de la melancolía, volvamos a encontrar, traducidos naturalmente al lenguaje de la libido, dos elementos que aparecían tradicionalmente en las descripciones patrísticas de la acidia y en la fenomenología del temperamento atrabiliario, y cuya persistencia en el texto freudiano da fe de la extraordinaria fijeza en el tiempo de la constelación melancólica: el re-

ceso del objeto y el retraerse en sí misma de la intención contemplativa.

Según Freud, en efecto, el mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisista. Como, en el luto, la libido reacciona ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto que se encontraban en relación con ella, así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado en el objeto perdido. Según la fórmula continuada de Abraham, las conclusiones de cuyo estudio sobre la melancolía, publicado cinco años antes, constituyen la base de la indagación de Freud: «después de haberse retirado del objeto, la catexis libídica regresa al yo y, simultáneamente, el objeto es incorporado al yo».

Sin embargo, respecto del proceso genético del luto, la melancolía presenta en su origen una circunstancia particularmente difícil de explicar. Freud no oculta, en efecto, su azoro frente a la irrefutable verificación de que, mientras el luto sigue a una pérdida realmente acaecida, en la melancolía no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida. «Debe admitirse», escribe con cierta desazón, «que se ha producido efectivamente una pérdida, pero sin lograr saber qué es lo que se ha perdido», y, tratando de suavizar la contradicción según la cual habría una pérdida, pero no un objeto perdido, habla poco después de una «pérdida desconocida», o de una «pérdida objetual que escapa a la conciencia». El examen del mecanismo de la melancolía, tal como lo describen Freud y Abraham, muestra en efecto que el receso de la libido es el dato original, más allá del cual no es posible remontarse;

de modo que, queriendo conservar la analogía con el luto, habría que decir que la melancolía ofrece la paradoja de una intención luctuosa que precede y anticipa la pérdida del objeto. El psicoanálisis parece haber llegado aquí a conclusiones muy semejantes a aquellas a las que apuntaba la intuición psicológica de los padres de la Iglesia, que concebían la acidia como receso ante un bien que se había perdido e interpretaban la más terrible de sus hijas, la desesperación, como anticipación del no-cumplimiento y de la condenación. Y como el receso del acidioso no nace de un defecto, sino de una exacerbación concitada del deseo, que hace para sí mismo inaccesible el objeto en la desesperada tentativa de garantizarse así contra su pérdida y de aferrarse a él por lo menos en su pérdida, así se diría que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad. En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. En este punto se hace comprensible la ambición específica del ambiguo proyecto melancólico, que la analogía con el mecanismo ejemplar del luto había desfigurado en parte y hecho irreconocible, y que con mucha razón la antigua teoría humoral identificaba en la voluntad de transformar en objeto de abrazo lo que hubiera debido ser sólo objeto de contemplación. Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en

cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas.

Si esto es verdad, si la melancolía logra apropiarse del propio objeto sólo en la medida en que afirma su pérdida, se comprende entonces por qué Freud quedó tan impresionado por la ambivalencia de la intención melancólica, hasta el punto de hacer de ella uno de esos compromisos que sólo son posibles bajo el dominio de las leyes del inconsciente y cuya individuación se cuenta entre las adquisiciones más fecundas que el psicoanálisis haya dejado en herencia a toda ciencia del espíritu.

Así como, en la *Verleugnung* fetichista, en el conflicto entre la percepción de la realidad, que lo obliga a renunciar a su fantasma, y su deseo, que lo empuja a negar la percepción, el niño no hace ni lo uno ni lo otro, o más bien hace simultáneamente las dos cosas, desmintiendo por una parte la evidencia de su percepción y reconociendo por otra parte su realidad al asumir un síntoma perverso, así en la melancolía el objeto no es ni apropiado ni perdido, sino una y otra cosa al mismo tiempo[1]. Y así como el fetiche es a la vez el signo de algo y de su ausencia, y debe a esta contradicción su propio estatuto fantasmático, así el objeto de la intención melancólica es al mismo tiempo real e irreal, incorporado y perdido, afirmado y negado. No nos sorprende entonces que Freud haya podido hablar, a propósito de la melancolía, de un «triunfo del objeto sobre el yo», precisando que «el objeto ha sido, sí, suprimido, pero se ha mostrado más fuerte que el yo». Curioso triunfo, que consiste en triunfar a través de la propia supresión; y sin embargo es precisamente en el gesto en que queda abolido donde el melancólico manifiesta su extrema fidelidad al objeto.

En esta perspectiva se comprende también en qué sentido se entienden tanto la correlación que Freud (sobre las hormas de Abraham) establece entre la melancolía y «la fase oral o caníbal de la evolución de la libido», en la que el yo aspira a incorporarse el propio objeto devorándolo, como la singular obstinación con que la psiquiatría legal decimonónica clasifica como formas de melancolía los casos de canibalismo que llenan de horror las crónicas criminales de la época. La ambigüedad de la relación melancólica con el objeto era asimilada así a la manducación canibalesca que destruye y a la vez incorpora el objeto de la libido; y detrás de los «ogros melancólicos» de los archivos legales del ochocientos vuelve a levantarse la sombra siniestra del dios que se traga a sus hijos, aquel Cronos-Saturno cuya asociación tradicional con la melancolía encuentra aquí un fundamento ulterior en la identificación de la incorporación fantasmática de la libido melancólica con la comida homofágica del depuesto monarca de la edad de oro[2].

1 Este carácter del fetiche, según Freud, se verá más abajo, p. 69.

2 Sobre los lazos entre canibalismo y melancolía, véase *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, IV, 1972, sobre el tema *Destins du cannibalisme*.

Capítulo quinto

Los fantasmas de Eros

En su ensayo sobre *Luto y melancolía,* Freud apunta apenas al eventual carácter fantasmático del proceso melancólico, observando que la rebeldía contra la pérdida del objeto de amor puede llegar a un punto tal que el sujeto esquiva la realidad y se aferra al objeto perdido gracias a una psicosis alucinatoria del deseo. Es preciso pues referirse a su *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños* (que debía entrar a formar parte, con el ensayo sobre la melancolía, junto al cual se publicó, del proyectado volumen de *Preparación a una metapsicología)* para encontrar esbozada, paralelamente a un análisis del mecanismo del sueño, una indagación del proceso a través del cual los fantasmas del deseo logran eludir esa institución fundamental del yo que es la prueba de la realidad y penetrar en la conciencia. Según Freud, en el desarrollo de la vida psíquica el yo pasa en realidad por un estadio inicial en el que no dispone todavía de una facultad que

le permita diferenciar las percepciones reales de las imaginarias:

> Al comienzo de nuestra vida psíquica –escribe–, cada vez que experimentamos la necesidad de un objeto apto para satisfacernos, una alucinación nos lo hacía creer realmente presente. Pero en este caso no seguía la esperada satisfacción y el fracaso debió empujarnos bien pronto a crear una organización capaz de hacernos distinguir una tal percepción de deseo de la realidad verdadera y propia y de ponernos consiguientemente en la capacidad de evitarla. En otros términos, hemos abandonado precozmente la satisfacción alucinatoria del deseo y construido una especie de *prueba de la realidad*.

En ciertos casos, sin embargo, la prueba de la realidad puede eludirse o ponerse temporalmente fuera de juego. Esto es lo que sucede en las psicosis alucinatorias del deseo, que se presentan como una reacción o una pérdida que la realidad afirma pero que el yo debe negar porque no podría soportarla:

> El yo entonces destroza su lazo con la realidad y retira del sistema consciente de las percepciones su propia catexis. Es a través de este esquivar lo real como se evita la prueba de la realidad y los fantasmas del deseo, no reprimidos, sino perfectamente conscientes, pueden penetrar en la conciencia y ser aceptados como realidad mejor.

Freud, que en ninguno de sus escritos ha elaborado una verdadera y propia teoría orgánica del fantasma, no precisa cuál parte desarrolla éste en la dinámica de la introyección melancólica. Sin embargo, una antigua y tenaz tradición consideraba al síndrome del humor negro tan estrechamente ligado a una hipertrofia morbosa de la facultad fantástica, que puede decirse que sólo si se la coloca sobre el complejo trasfondo de

la teoría medieval del fantasma es posible entender plenamente todos sus aspectos. Y es probable que el psicoanálisis contemporáneo, que ha reevaluado el papel del fantasma en los procesos psíquicos y parece querer considerarse de plano, cada vez más explícitamente, como una teoría general del fantasma, encontraría un útil punto de referencia en una doctrina que, con muchos siglos de anticipación, había concebido al Eros como un proceso esencialmente fantasmático y había dado un gran lugar al fantasma en la vida del espíritu. La fantasmología medieval nacía de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. Según este multiforme complejo doctrinal, que se encuentra ya enunciado de diversas maneras en la *Teología* pseudoaristotélica, en el *Liber de spiritu et anima* de Alquiero y en el *De insomniis* de Sinesio, la fantasía (φανταστικὸν πνεῦμα *"spiritus phantasticus"*) se concibe como una especie de cuerpo sutil del alma que, situado en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños y, en determinadas circunstancias, puede separarse del cuerpo para establecer contactos y visiones sobrenaturales; es además la sede de las influencias astrales, el vehículo de los influjos mágicos y, como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, permite dar cuenta de toda una serie de fenómenos de otro modo inexplicables, como la acción de los deseos maternos sobre la «materia blanda» del feto, la aparición de los demonios y el efecto de los fantasmas de acompañamiento en el miembro genital. La misma teoría permitía también explicar la génesis del amor; y no es posible, en particular, comprender el ceremonial amoroso que la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo* han dejado en herencia a la poesía occidental moderna, si no se tiene en cuenta el hecho de que éste se

presenta desde el origen como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenían la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa. Andrea Cappellano, cuyo *De amore* se considera como la teorización ejemplar del amor cortés, define así el amor como «inmoderata cogitatio» del fantasma interior y añade que «ex sola cogitationes... passio illa procedit».

No nos sorprenderá por lo tanto, dada la fundamental pertinencia del humor negro para el proceso erótico, que el síndrome melancólico se haya unido desde el origen a la práctica fantasmática. Las «imaginationes malae» aparecen durante algún tiempo en la literatura médica entre los «signa melancoliae» en posiciones tan eminentes, que se puede decir que el morbo atrabiliario se configura esencialmente, según la expresión del médico paduano Girolamo Mercuriale, como un «vitium corruptae imaginationis»[1]. Ya Lulio menciona la afinidad entre la melancolía y la facultad imaginativa, precisando que los saturninos «a longo accipiunt per ymaginacionem, quae cum melancolia maiorem habet concordiam quam cum alia complectione»: y en Alberto Magno se encuentra escrito que los melancólicos «multa phantasmata inveniunt», porque el vapor seco mantiene más firmemente las imágenes. Pero es una vez más en Ficino y en el neoplatonismo florentino donde la capacidad de la bilis negra de mantener y fijar los fantasmas se afirma en el ámbito de una teoría médico-mágico-filosófica que identifica explícitamente la contemplación amorosa del fantasma con la melancolía, cuya pertinencia para el proceso erótico encuentra por consiguiente su razón de ser precisamente en una excepcional disposición fantasmática. Si en la *Teología platónica* se lee así que los melancólicos «a causa del humor térreo fijan con sus deseos más establemente y más eficazmente la fantasía», en el pasaje citado más arriba del *De amore* ficiniano es el obsesivo y agotador acudir de los espíritus vitales en torno al fantasma impreso en los espíritus fantásticos lo que caracteriza juntamente al proceso erótico y al desencadenarse del síndrome atrabiliario. En esta perspectiva, la melancolía aparece esencialmente como un proceso erótico impregnado de un ambiguo comercio con los fantasmas; y es a la doble polaridad, demónico-mágica y angélico-contemplativa, de la naturaleza del fantasma a lo que se deben tanto la funesta propensión de los melancólicos a la fascinación negromántica como su aptitud para la iluminación extática.

El influjo de esta concepción, que ligaba indisolublemente el temperamento saturnino con la frecuentación del fantasma, se extiende bien pronto fuera de su ámbito original, y es todavía evidente en un pasaje del *Tratado de la nobleza de la pintura* de Romano Alberti, que se ha citado a menudo a propósito de la historia del concepto de melancolía, sin que se revelase que, más de cuatro siglos antes del psicoanálisis, echaba las bases de una teoría del arte entendida como operación fantasmática:

> Los pintores se vuelven melancólicos –escribe Romano Alberti– porque, queriendo ellos imitar, es necesario que retengan los fantasmas fijos en el intelecto, de modo que después lo expresen de la manera que primeramente los habían visto en presencia; y esto no sólo una vez, sino continuamente, siendo éste su ejercicio; por lo cual de tal modo mantienen la mente abstracta y separada de la materia, que consiguientemente les viene la melancolía, la cual sin em-

[1] Cf. G. Tanfani, «Il concetto di melancolia nel '500» (*Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturale,* Firenze, julio-diciembre 1948).

> bargo dice Aristóteles que significa ingenio y prudencia, porque, como dice él mismo, casi todos los ingeniosos y prudentes han sido melancólicos[2].

La asociación tradicional de la melancolía con la actividad artística encuentra aquí su justificación precisamente en la exacerbada práctica fantasmática que constituye su rasgo común. Ambas se colocan bajo el signo de *Spiritus phantasticus*, el cuerpo sutil que no sólo proporciona el vehículo de los sueños, del amor y de los influjos mágicos, sino que aparece también estrecha y enigmáticamente unido a las creaciones más nobles de la cultura humana. Si esto es verdad, no es entonces una circunstancia privada de significado que uno de los textos en los que Freud se demore más largamente en el análisis de los fantasmas del deseo sea precisamente el ensayo sobre la *Creación literaria y el sueño con los ojos abiertos*, en el que intenta delinear una teoría psicoanalítica de la creación artística y formula la hipótesis según la cual la obra de arte sería, de alguna manera, una continuación del juego infantil y de la inconfesada pero nunca abandonada práctica fantasmática del adulto.

Empieza en este punto a hacerse visible la región a cuya configuración espiritual estaba destinado un itinerario que, iniciado sobre las huellas del demonio meridiano y de su infernal cortejo, nos ha conducido hasta el genio alado de la melancolía dureriana y en cuyo ámbito la antigua tradición que se ha cristalizado en este emblema puede acaso encontrar un nuevo fundamento. La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre

2 La teoría manierista del «diseño interno» debe colocarse sobre el trasfondo de esta doctrina psicológica, en cuyo ámbito únicamente se hace plenamente inteligible.

estrategia. El objeto perdido no es sino la apariencia que el deseo crea al propio cortejar del fantasma, y la introyección de la libido es sólo una de las facetas de un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real. Si el mundo externo es en efecto negado narcisistamente por el melancólico como objeto de amor, el fantasma recibe sin embargo de esa negación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión. No ya fantasma y todavía no signo, el objeto irreal de la introyección melancólica abre un espacio que no es ni la alucinada escena onírica de los fantasmas ni el mundo indiferente de los objetos naturales; pero en este lugar intermediario y epifánico, situado en la tierra de nadie entre el amor narcisista de sí y la elección objetual externa, es donde podrán colocarse un día las creaciones de la cultura humana, el *entrebescar* de las formas simbólicas y de las prácticas textuales a través de las cuales el hombre entra en contacto con un mundo que le es más cercano que cualquier otro y del que dependen, más directamente que de la naturaleza física, su felicidad y su desventura. El *locus severus* de la melancolía, «la cual sin embargo dice Aristóteles que significa ingenio y prudencia», es también el *lusus severus* de la palabra y de las formas simbólicas a través de las cuales, según las palabras de Freud, el hombre logra «gozar de los propios fantasmas sin escrúpulo ni vergüenza»; y la topología de lo irreal que ésta diseña en su inmóvil dialéctica es al mismo tiempo una topología de la cultura[3].

3 La operación topológica de la melancolía se puede representar en este esquema:

F ⊗ O

donde F = fantasma, O = objeto exterior, ⊗ = objeto irreal; el espacio que delimitan es el *topos* simbólico melancólico.

No es sorprendente, en esta perspectiva, que la melancolía se haya identificado por los alquimistas con *Nigredo*, el primer estadio de aquella Gran Obra que consistía precisamente, según la antigua máxima espagírica, en dar un cuerpo a lo incorpóreo y hacer incorpóreo lo corpóreo[4]. Es en el espacio abierto por su obstinada intención fantasmagórica donde toma su arranque la incesante fatiga alquímica de la cultura humana por apropiarse de lo negativo y de la muerte y por plasmar la máxima realidad afirmando la máxima irrealidad.

Por eso, si volvemos ahora los ojos hacia el grabado de Durero, condice bien con la inmóvil figura alada atenta a los propios fantasmas y a cuyo lado se sienta *Spiritus phantasticus*[5], representado en forma de niño, que los instrumentos de la vida activa yazgan abandonados en el suelo, convertidos en cifra de una enigmática sabiduría. El inquietante extrañamiento de los objetos más familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible. El ángel meditante no es, según una interpretación que se ha hecho ya tradicional, el símbolo de la imposibilidad de la Geometría, y de las artes que se fundan en ella, para alcanzar el incorpóreo mundo metafísico, sino, por el contrario, el emblema de la tentativa del hombre, en el límite de un esencial riesgo psíquico, de dar cuerpo a los propios fantasmas y de dominar en una práctica artística lo que de otro modo no podría ni asirse ni conocerse. El compás, la esfera, la muela, el martillo, la balanza,

4 Una ilustración del primer Ripley Scrowle, pintada en Lubecca en 1588 (Ms. Add. Sloane 5025, British Museum) muestra así al alquimista como melancólico para representar la primera fase de la obra.

5 Una revisión sistemática de la interpretación iconográfica clásica de Panofsky y Saxl no entraba en los objetivos temáticos de este ensayo; sin embargo no es posible no señalar aquí cuáles de los puntos de la interpretación saxl-panofskiana han sido sucesivamente sacudidos con fuerza en el transcur-

la regla, que la intención melancólica ha vaciado de su sentido habitual y transformado en emblemas del propio luto, no tienen ya otro significado que el espacio que entretejen a la epifanía de lo inasible. Y puesto que su lección es que se puede asir verdaderamente sólo lo que es inasible, el melancólico só-

so de una investigación que encontraba su espacio y su medida precisamente en una incesante confrontación con el emblema dureriano. La novedad más importante es haber vuelto a situar el síndrome melancólico sobre el trasfondo de la teoría medieval y renacentista del *spiritus phantasticus* (la melancolía, en sentido propio, no es otra cosa que un desorden de la actividad fantasmática, un *vitium corruptae immaginationis*) y haberla devuelto consiguientemente al ámbito de la teoría del amor (puesto que el fantasma era a la vez el objeto y el vehículo del enamoramiento y el amor mismo una forma de *solicitudo melancolica*). La afinidad entre imaginación y temperamento melancólico había sido registrada por Panofsky y Saxl, en cuanto explícitamente afirmada en el texto de Agrippa sobre el que se fundaba su interpretación, pero no había sido profundizada en modo alguno.

La primera consecuencia que, en el plano iconográfico, deriva de la conexión entre la imagen dureriana y la teoría del fantasma, es que el niño alado no puede ya identificarse con *Brauch* "la Práctica". Klein, que veía en el niño escribiente una personificación del dibujo («Saturne: croyances et symboles», en *Mercure de France*, 1964, pp. 588-594; reimpreso en *La forme intelligible*, Paris, 1970, pp. 224-230) había notado ya la incongruencia entre la pequeña figura alada y la Práctica, que debería, según la lógica, estar representada ciega y privada de alas. El niño puede identificarse convenientemente con *Spiritus phantasticus*, representado en el acto de imprimir en la fantasía el fantasma. Esto explica por qué el niño dureriano pertenece indudablemente al tipo iconográfico de los ἔρωτες: *spiritus phantasticus* es en efecto, como hemos visto, el vehículo mágico del amor y pertenece a la misma familia que los «spiritelli d'amore» de la lírica stilnovista.

La rotación semántica que la perspectiva fantasmológica opera en la interpretación de la imagen dureriana da un límite extático (la incapacidad de la geometría para alcanzar la metafísica) a un límite dialéctico (la tentativa de la fantasía de apropiarse de lo inapropiable), permite también entender correctamente el significado del murciélago que sostiene el cartel con la leyenda «Melencolia I» y que puede considerarse como un verdadero y propio emblema

lo está a gusto entre esos ambiguos ropajes emblemáticos. Como reliquias de un pasado sobre el que está escrita la cifra edénica de la infancia, han capturado para siempre un destello de lo que puede poseerse sólo a condición de perderse para siempre.

---

menor que contiene la fig.2 clave del emblema mayor en el que está contenido. En los *Hieroglyphica* de Orapollo, el murciélago en vuelo es interpretado
II. 2 como significante precisamente de la tentativa del hombre de superar audazmente la miseria de su condición osando lo imposible («Imbecillum hominem lascivientem, tamen et audacius aliquid molientem, cum mostrare voluerint, vespertilionem pingunt. Haec enim etsi alas no habeat volare tamen conatur»).

Otra importante novedad emergida en el transcurso de esta indagación es la reevaluación del papel de la teorización patrística de la *tristitia-acedia* (que Panofsky interpreta simplemente como «el sueño culpable del perezoso») en la génesis de la doctrina renacentista de la melancolía. Como hemos visto, *tristitia-acedia* no sólo no se identifica en el pensamiento de los padres con la pereza, sino que tiene la misma ambigua polaridad (*tristitia salutifera - tristitia mortifera*) que caracteriza la concepción renacentista de la melancolía.

Segunda parte

En el mundo de Odradek

La obra de arte frente a la mercancía

Nota: Las llamadas en el texto de esta segunda parte del libro hacen referencia a los escolios.

Capítulo primero

Freud o el objeto ausente

En 1927 apareció en la *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol. XIII) un breve artículo que lleva el título de «Fetichismus». Se trata de uno de los raros textos en los que Freud se plantea temáticamente el problema de aquellos individuos «cuya elección objetual está dominada por un fetiche»[1]. Los resultados proporcionados por el análisis en los casos observados por él le parecieron tan concordes e inequívocos como para inducirlo a concluir que todos los casos de fetichismo pudieran llevar a una explicación única. Según Freud, la fijación fetichista nace de la negativa del niño a tomar conciencia de la ausencia del pene en la mujer (en la madre). Puesto frente a la percepción de esa ausencia, el niño se niega (Freud usa el término *Verleugnung* "renegación, negación") a admitir su realidad, porque eso haría pesar una amenaza de castración sobre el propio pene. El fetiche no es pues otra cosa que «el sustituto del pene de la mujer (de la madre), en cuya

existencia el niño ha creído y al que ahora, y sabemos por qué, no quiere renunciar».

Sin embargo, según Freud, el sentido de esta *Verleugnung* no es simple, como podría parecer, e implica más bien una esencial ambigüedad. En el conflicto entre la percepción y la realidad, que lo empuja a renunciar a su fantasma, y el contradeseo, que lo empuja a negar su percepción, el niño no hace ni una cosa ni la otra, o más bien hace simultáneamente las dos cosas, llegando a uno de esos compromisos que sólo son posibles bajo el dominio de las leyes del inconsciente. Por una parte, con ayuda de un mecanismo particular, desmiente la evidencia de su percepción; por la otra, reconoce su realidad y, por medio de un síntoma perverso, asume sobre sí la angustia frente a ella. El fetiche, ya se trate de una parte del cuerpo o de un objeto inorgánico, es por consiguiente al mismo tiempo la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo (*Ichspaltung*).

Es curioso observar cómo un proceso mental de tipo fetichista está implícito en uno de los tropos más comunes del lenguaje poético: la sinécdoque (y en su pariente cercana, la metonimia). A la sustitución de la parte por el todo que ésta opera (o de un objeto contiguo a otro) corresponde, en el fetichismo, la sustitución de una parte del cuerpo (o de un objeto anexo) al copartícipe sexual completo. Que no se trata simplemente de una analogía superficial es lo que prueba el hecho de que la sustitución metonímica no se agota en la pura y simple sustitución de un término a otro: el término sustituido es, por el contrario, a la vez negado y evocado por el sustituto con un procedimiento cuya ambigüedad recuerda de cerca la *Verleugnung* freudiana, y es justamente de este modo de «referencia negativa» de donde nace el particular potencial poético del que queda investida la palabra. El carácter fetichista del fenómeno se hace evidente en aquella especie particular de procedimiento metonímico que, desde la época en que Vasari y Condivi dieron su primer reconocimiento crítico a propósito de las esculturas «incompletas» de Miguel Ángel, se ha convertido en uno de los instrumentos estilísticos esenciales del arte moderno: el no-acabado[2]. Gilpin, que llevaba el gusto prerromántico por lo no acabado hasta proponer la destrucción a medias de las villas de Palladio para transformarlas en ruinas artificiales, se había percatado ya de que lo que él llamaba el «laconismo del genio» consistía justamente en «dar una parte por el todo». Schlegel, a quien se debe la profética afirmación de que «muchas obras de los antiguos se han convertido en fragmentos, mientras que muchas obras modernas lo son al nacer», pensaba, como Novalis, que toda obra terminada estaba necesariamente sujeta a un límite del que sólo el fragmento podía escapar. Es superfluo recordar que, en este sentido, casi todas las poesías modernas, de Mallarmé en adelante, son fragmentos, por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación[3]. La diferencia respecto de la metonimia lingüística normal es aquí que el objeto sustituido (el «todo» al que remite el fragmento) es, como el pene materno, inexistente o ya no existente, y lo no-acabado se revela por lo tanto como un perfecto y puntual *pendant* de la *Verleugnung* fetichista.

Análogas consideraciones pueden hacerse para la metáfora, que Ortega, en un libro tan citado como poco leído, consideraba «el más radical instrumento de deshumanización» del arte moderno. Como observaba Ortega, la metáfora sustituye una cosa con otra, no tanto para llegar a ésta como para huir de aquélla, y si es verdad, como se ha sostenido, que es originalmente un nombre sustitutivo para un objeto que no debe

nombrarse, la analogía con el fetichismo es todavía más evidente que en la metonimia[4]. Desde el momento en que buscaba simplemente devolver el fenómeno del fetichismo a los procesos inconscientes que constituían su origen, no es sorprendente ciertamente que Freud no se haya preocupado excesivamente de las consecuencias que la ambigüedad de la *Verleugnung* infantil podía tener para el estatuto del objeto-fetiche, ni haya pensado en poner a este último en relación con los otros objetos que constituyen el mundo de la cultura humana en cuanto actividad creadora de objetos[5].

Considerado desde este punto de vista, el fetiche se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseerse realmente.

Esta ambigüedad esencial del estatuto del fetiche explica perfectamente un hecho que la observación había revelado ya desde hacía tiempo, o sea que el fetichista tiende infaliblemente a coleccionar y a multiplicar sus fetiches[6]. Que el objeto de su perversión sea una prenda de lencería de cierto tipo o un botín de cuero o una cabellera femenina, el sujeto perverso quedará igualmente satisfecho (o, si se quiere, igualmente insatisfecho) con todos los objetos que presenten las mismas características. Precisamente en cuanto que es negación y signo de una ausencia, el fetiche no es de hecho un *unicum* irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. Y en cuanto que el fetichista multiplica las pruebas de su presencia y acumula un harem de objetos, el fetiche se le escapa fatalmente de entre las manos y, en cada una de sus apariciones, celebra siempre y sólo la propia mística fantasmagoría.

El fetiche revela así un nuevo e inquietante modo de ser de los objetos, de los *facticia*[7] fabricados por el hombre; pero, por poco que consideremos atentamente el fenómeno, nos daremos cuenta de que nos es en realidad más familiar de lo que habíamos imaginado a primera vista.

Escolios

Nacimiento del fetichismo

[1] El primero que utilizó el término fetichismo para indicar una perversión sexual fue Alfred Binet, cuyo estudio sobre *Le fétichisme dans l'amour* (Paris, 1888) había sido leído atentamente por Freud en la época en que escribía los *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905). «Este sustituto», escribe teniendo presentes las palabras de Binet, «es parangonado no sin razón con el fetiche en el que el salvaje ve encarnado a su dios». La acepción psicológica del término nos es hoy más familiar que su sentido religioso originario, que aparece por primera vez en el escrito de De Brosses, *Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie* (1760). Ni Restif (cuyo *Pied de Fanchette ou le soulier couleur de rose*, centrado en el fetichismo del calzado, es posterior en nueve años apenas al estudio de De Brosses), ni Sade, que mencionan ambos en sus obras numerosos casos de «fetichismo» sexual, tuvieron la idea de utilizar ese término. Tampoco Fourier, que en el capítulo sobre las manías amorosas de su *Le Nouveau Monde amoureux*, habla muchas veces del caso de un fetichista del talón («manía» verdaderamente digna, se-

gún él, de la «edad de oro») utiliza la palabra «fetiche». Se observa que, al paso que se extendía el uso psicoanalítico del término, los antropólogos, que habían acogido el término propuesto por De Brosses, después de las firmes críticas de Mauss (según el cual «la notion de fétiche doit disparaître définitivement de la science»), fueron abandonándolo poco a poco.

Lo no-acabado

[2] Vasari, hablando de la Virgen de la Capilla medicea, escribe que «aunque no estén terminadas sus partes, se conoce... en la imperfección del esbozo, la perfección de la obra»; y Condivio, a propósito de las esculturas de la Sacristía nueva: «ni el esbozo impide la perfección y la belleza de la obra» (cf. R. Bonelli, *Il non-finito di Michelangiolo* y P. Sanpaolesi, «Michelangiolo e il non-finito», en *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, 1964). Sobre lo no-acabado en el arte y en la literatura, véase también el volumen colectivo *Das Unvollendete als kunstlerische Form* (1959) y las agudas observaciones de E. Wind en *Art and anarchy* (1963).

Poesía absoluta

[3] «Pero ¿de qué hablo propiamente cuando, desde *esta* dirección, en *esta* dirección, con estas palabras hablo de una poesía –no, de *la* poesía? ¡Hablo, sí, de la poesía que no hay!

«La poesía absoluta –¡no, sin duda no la hay, no puede haberla!

«Pero hay, sí, en toda poesía existente, hay, en toda poesía sin pretensiones, esa demanda que no se puede evitar, esa pretensión inaudita» P. Celan, «Der Meridian» en *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt am Main, 1970).

Metáfora y perversión

[4] La definición de Ortega («es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta, como por el empeño de rehuir aquélla») podría muy bien referirse a la *Verleugnung* fetichista. La teoría de la metáfora como «nombre sustitutivo» para un tabú se encuentra en Werner, *Ursprung der Metaphor* (1919). La analogía entre perversiones sexuales y metáfora fue observada, con su habitual agudeza, por Kraus: «También en el lenguaje erótico hay metáforas. El analfabeto las llama perversiones».

Objetos del fetichismo

[5] Todavía recientemente, en el número de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (II, 1970) que lleva el título de *Objets du fétichisme*, entre los psicoanalistas que colaboraron sólo dos parecen advertir, aunque sea de pasada, las posibles implicaciones del estatuto fantomático del objeto-fetiche, caracterizado sugestivamente como *objet de perspective* u *objet de manque* (G. Rosolato, *Le fétichisme dont se dérobe l'objet*) o cuya proximidad con el espacio de la creación cultural se intuye (V. N. Smirnoff, *La transaction fétichique*).

El coleccionista

[6] En casa de los «cortadores de trenzas» o de los fetichistas del calzado de los que habla Krafft-Ebing, se encontraron verdaderos almacenes de trenzas y de calzados. En este sentido, el fetichista revela muchas analogías con una figura que no se suele catalogar entre los perversos, a saber el coleccionista. Lo que el coleccionista busca en el objeto es algo absolutamente impalpable para el no-coleccionista que

posea o utilice también el objeto, del mismo modo que el fetiche no coincide en modo alguno con el objeto en su materialidad.

Etimología

[7] La palabra portuguesa *feitiço* (sobre la que se ha acuñado el término fetiche) no deriva directamente, como creía De Brosses, de la raíz latina de *fatum, fari, fanum* (con el sentido, por consiguiente, de "cosa hadada, encantada"), sino del latín *factitius* "artificial", de la misma raíz de *facere* (San Agustín habla más bien, a propósito de los ídolos paganos, de un *genus facticiorum deorum*, donde el término *facticius* anticipa indudablemente el significado moderno). Sin embargo la raíz indoeuropea **dhē-* de *facere* está conectada en efecto con la de *fas, fanum, feria* y tiene en el origen un valor religioso, que se trasluce todavía en el sentido arcaico de *facere* "hacer un sacrificio" (cf. A. Ernout y A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, s. v.* «facio» y «feriae»). En este sentido, todo lo que es *ficticio* pertenece por derecho propio a la esfera religiosa, y el estupor de De Brosses ante los fetiches no sólo no tiene razón de ser, sino que delata más bien el olvido del estatuto originario de los objetos.

Capítulo segundo

Marx o la Exposición Universal

Dos años antes de la publicación del artículo de Freud sobre el fetichismo, Rilke, en una carta a Witold von Hulewicz (que es particularmente importante porque trata en ella de explicar lo que había expresado poéticamente en las *Elegías de Duino*), manifiesta su temor frente a una mutación que, según él, se ha producido en el estatuto de las cosas:

> Todavía para los padres de nuestros padres –escribe–, una casa, una fuente, una torre desconocida, incluso su propia chaqueta, su abrigo, eran infinitamente más, infinitamente más familiares; casi cada cosa una vasija en la que encontraban ya lo humano y acumulaban todavía más de lo humano. Ahora llegan de América cosas vacías e indiferentes, apariencias de cosas, *simulacros de vida*... Una casa en el sentido americano, una manzana americana o una vid de allá no tienen nada en común con la casa, el fruto, racimo en los que había penetrado la esperanza y la meditación de

nuestros antepasados... Las cosas animadas, vividas, consabidas de nosotros declinan y no pueden ya ser sustituidas. Somos tal vez los últimos que hayan conocido todavía tales cosas...[1]

En la cuarta parte del capítulo primero del *Capital*, que lleva el título: *El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto*, Marx se ocupa explícitamente de esta transformación de los productos del trabajo humano en «apariencias de cosas», en una «fantasmagoría... que cae y a la vez no cae bajo los sentidos»:

> Una mercancía –escribe– parece a primera vista algo trivial y perfectamente comprensible... En cuanto valor de uso, no hay en ella nada de misterioso, ya sea que satisfaga las necesidades humanas con sus propiedades naturales, ya sea que esas propiedades hayan sido producidas por el trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre transforma las materias primas proporcionadas por la naturaleza de modo que se hagan útiles. La forma de la madera, por ejemplo, cambia si se hace con ella una mesa. Sin embargo la mesa sigue siendo madera, es decir un objeto común que cae bajo los sentidos. Pero apenas se presenta como mercancía, entonces la cuestión es enteramente diferente. A la vez asible e inasible, ya no le basta poner los pies sobre la tierra; se endereza, por decirlo así, sobre su cabeza de madera frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar.

Este «carácter místico» que adquiere el producto del trabajo apenas reviste la forma de mercancía depende, según Marx, de un desdoblamiento esencial en la relación con el objeto, por el cual éste no representa ya sólo un valor de uso (es decir su aptitud para satisfacer determinada necesidad humana), sino que este valor de uso es a la vez el soporte material de otra cosa que es su valor de cambio. En cuanto que se presenta bajo esta doble forma de objeto de uso y de porta-valor, la mercancía es un bien esencialmente inmaterial y abstracto, cuyo goce concreto es imposible salvo a través de la acumulación y el intercambio:

> En un contraste evidente –escribe Marx– con la materialidad del cuerpo de la mercancía, no hay en ella un solo átomo de materia que penetre en su valor... Metamorfoseados en sublimados idénticos, campeones de un mismo trabajo indeterminado, todos los objetos no manifiestan ya más que una cosa, a saber que en su producción se ha gastado cierta fuerza de trabajo. En cuanto cristales de esta común sustancia social, se los considera valores.

En este desdoblamiento del producto del trabajo, por el cual vuelve hacia el hombre ora una cara ora la otra, sin que sea nunca posible captar ambas en el mismo instante, consiste lo que Marx llama el «carácter de fetiche» de la mercancía. Éste presenta por lo tanto más que una simple analogía terminológica con los fetiches que son objeto de la perversión. A la superposición del valor de cambio sobre el valor de uso corresponde, en el fetichismo, la superposición de un particular valor simbólico al uso normal del objeto. Y así como el fetichista no logra nunca poseer íntegramente su fetiche, porque es el signo de dos realidades contradictorias, así el poseedor de la mercancía no podrá nunca gozar contemporáneamente de ella en cuanto objeto de uso y en cuanto valor; podrá manipular de todos los modos posibles el cuerpo material en el que se manifiesta, podrá acaso alterarlo materialmente hasta destruirlo: pero en esa desaparición la mercancía volverá a afirmar una vez más su inasibilidad.

La fetichización del objeto operada por la mercancía se hace evidente en las Exposiciones Universales, que Benjamin define como «lugares de peregrinación al fetiche-mercancía». Marx

se encuentra en Londres cuando, en 1851, se inauguró, con enorme clamor, la primera Exposición Universal en Hyde Park, y es probable que a sus consideraciones sobre el carácter de fetiche de la mercancía haya contribuido el recuerdo de la impresión experimentada en aquella ocasión. La «fantasmagoría» de la que habla a propósito de la mercancía vuelve a encontrarse en las intenciones de los organizadores, que escogieron, entre los varios proyectos presentados, el de Paxton de un inmenso palacio construido enteramente de vidrio. La *Guía* de la Exposición de París de 1867 remacha la supremacía de este carácter fantasmagórico. «Il faut au public», se lee en ella, «une conception grandiose qui frappe son imagination; il faut que son esprit s'arrête étonné devant les merveilles de l'industrie. Il veut contempler *un coup d'oeil féérique* et non pas des produits similaires et uniformément groupés». Las postales de la época aumentan aún más el efecto envolviendo los edificios de la Exposición en una aureola luminosa.

La transfiguración de la mercancía en *objet féérique* es el signo de que el valor de cambio está empezando ya a eclipsar en la mercancía el valor de uso. En las galerías y en los pabellones de su místico palacio de cristal, donde desde el principio se dio también un lugar a las obras de arte, la mercancía se expone para ser gozada sólo por medio de la mirada en el *coup d'oeil féérique*.

En la Exposición universal se celebra así por primera vez el misterio que hoy se ha vuelto familiar para cualquiera que haya entrado en un supermercado o haya quedado expuesto a la manipulación de la *réclame*: la epifanía de lo inasible[2].

Escolios

Rilke y las cosas

[1] En una carta de 1912, Rilke habla de la mutación que se ha verificado en las cosas en términos que recuerdan de cerca el análisis marxiano del carácter de fetiche de la mercancía. «El mundo se encoge», escribe, «porque, por su lado, también las cosas hacen lo mismo, en cuanto que desplazan cada vez más su existencia en la vibración del dinero, desarrollando en él un género de espiritualidad que rebasa hasta ahora su realidad tangible. En la época de que me ocupo (el siglo XIV), el dinero era todavía oro, metal, una cosa bella y la más maravillosa, la más inteligible de todas». En Rilke, o sea en un poeta que no tiene ciertamente fama de revolucionario, vuelve a encontrarse la misma nostalgia del valor de uso que caracteriza la crítica de Marx a la mercancía. Sin embargo, frente a la imposibilidad de un regreso al pasado, esa nostalgia se traduce en Rilke en el programa de una transformación en lo invisible del mundo de las cosas visibles. «La tierra», continúa la citada carta a Hulewicz, «no tiene otra salida que volverse invisible; en nosotros que con una parte de nuestro ser participamos en lo invisible, tenemos (por lo menos) cédula de participación en ello y podemos aumentar nuestra posesión de invisibilidad durante nuestra morada aquí –sólo en nosotros puede cumplirse esta íntima y duradera metamorfosis de lo visible en lo invisible... El ángel de las Elegías es aquella criatura en la que aparece ya perfecta la transformación de lo visible en lo invisible que nosotros vamos cumpliendo». Desde este punto de vista, el ángel rilkeano es el símbolo de la superación en lo invisible del objeto hecho mercancía, o sea la cifra de una relación con las cosas que va más allá tanto del valor de uso como del de cambio. Como tal, es la figura metafísica que sucede al mercader, como dice

una de las poesía tardías: «Cuando de las manos del mercader / la balanza pasa / al Ángel que en el cielo / la aplaca y empareja con el espacio...»

La Exposición Universal

[2] Los organizadores de la Exposición de Londres de 1851 eran perfectamente conscientes del carácter fantasmagórico del Palacio de Paxton. En un ensayo sobre *The armony of colours as exemplified in the Exhibition* que acompaña al catálogo de la Exposición, Merrifield escribe que el Palacio de Cristal «es tal vez el único edificio del mundo en el que la *atmósfera* es perceptible; y el muy adecuado etilo de la decoración escogido por el señor Owen Jones añade grandemente al efecto general del edificio. A un espectador situado en la galería en el extremo oriental y occidental que mire derecho ante sí, las partes más lejanas del edificio le aparecen envueltas en un aura azulina...»

Una mirada incluso apresurada a las ilustraciones del catálogo produce una indefinida sensación de malestar que, poco a poco, revela estar causada por la monstruosa hipertrofia del adorno que transforma los objetos más simples en criaturas de pesadilla. Muchos de los objetos expuestos están hasta tal punto devorados por el ornamento, que Warnum (cuyo ensayo, que cierra el catálogo, sobre *The Exhibition as a lesson in taste* es una perorata sobre la necesidad del ornamento) estimó que era su deber poner en guardia al público contra la arbitraria sustitución del ornamento al objeto. En un increíble eclecticismo, todos los estilos y todas las épocas son convocadas a unirse al banquete en el templo extratemporal de la mercancía sobre los despojos del objeto. Así como el «aura azulina» que envuelve el Palacio de Cristal no es sino una visualización del aura que circunda al fetiche-mercancía, así la elefantiasis del ornamento delata el nuevo carácter de los objetos mercantilizados. Si se la relaciona con el espectáculo de la Exposición, la teoría marxiana

Ils. 4, 5

del carácter de fetiche de la mercancía, que a algún incauto lector moderno le ha parecido como «una flagrante y extremadamente dañina influencia hegeliana» (la infeliz expresión es de Althusser), no necesita ni explicación ni referencias filosóficas.

Puede ser interesante observar que las primeras reacciones de los intelectuales y artistas ante la Exposición Universal fueron, en general, de disimulado fastidio y aversión. Las reacciones de Ruskin, decididamente desfavorables, ante la Exposición de 1851 son en este sentido sintomáticas. Cierta intención de rivalizar con la Exposición se puede percibir en la decisión de Courbet en 1889 de exponer sus obras en un pabellón situado a la vista de los locales de la Exposición. El ejemplo fue seguido más tarde por Manet, y en 1889 por Gauguin, que organizó una muestra de sus propias obras en un café no alejado de la Exposición. Los organizadores de las Exposiciones, por su parte, no se cansaban de invitar a los artistas a no desdeñar «le voisinage des produits industriels qu'ils ont si souvent enrichis et où ils peuvent puiser encore de nouveaux éléments d'inspiration et de travail.»

En 1889, la construcción, en ocasión de la quinta Exposición Universal, de la torre Eiffel, cuyo elegante perfil parece hoy inseparable de París, soliviantó las protestas de un nutrido grupo de artistas, entre los cuales se encuentran personalidades diversas como Zola, Meissonier, Maupassant y Bonnat. Probablemente habían intuido lo que hoy el hecho cumplido nos impide percibir, a saber que la torre (además de dar el tiro de gracia al carácter laberíntico del viejo París al ofrecer un punto de referencia visible desde cualquier parte) transformaba la ciudad entera en una mercancía consumible de un vistazo. La mercancía más preciosa exhibida en la Exposición de 1889 era la ciudad misma.

Capítulo tercero

Baudelaire o la mercancía absoluta

De la Exposición Universal de París de 1855 poseemos un testimonio excepcional. Baudelaire, que la visitó, nos ha dejado sus impresiones en una serie de tres artículos que aparecieron con breves intervalos en dos periódicos parisienses. Es verdad que Baudelaire se limita a hablar de las bellas artes y que sus artículos no parecen a primera vista diferir mucho de las reseñas que había escrito para los *Salons* de 1845 y de 1846; sin embargo, mirándolo bien, a su prodigiosa sensibilidad no se le habían escapado la novedad y la importancia del desafío que la mercancía estaba lanzando a la obra de arte.

En el primer artículo de la serie (que lleva el título significativo *De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux arts*), describe la sensación que el espectáculo de una mercancía exótica provoca en un visitante inteligente y muestra ser consciente de la atención de nuevo género que la mercancía exige del espectador. «Que dirait un Winckelman moderne», se pre-

gunta, «en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement?» «Cependant», responde, «c'est un échatillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère...» No es casualidad si la idea en que se funda el soneto sobre las *Correspondances* (que se interpreta habitualmente como la quintaesencia del esoterismo baudelariano) se encuentra enunciada precisamente al comienzo del artículo sobre la Exposición Universal de 1855. Así como el Bosco, en el alba del capitalismo, había sacado del espectáculo de los primeros grandes mercados internacionales de Flandes los símbolos para ilustrar su concepción mística adamita del Reino milenario, así Baudelaire, en el comienzo de la segunda revolución industrial, saca de la transfiguración de la mercancía en la Exposición Universal la atmósfera emocional y los elementos simbólicos de su poética[1]. La gran novedad que la Exposición había hecho ya evidente para un ojo sagaz como el suyo era que la mercancía había dejado de ser un objeto inocente, cuyo goce y cuyo sentido se agotaban en su uso práctico, para cargarse de aquella inquietante ambigüedad a la que debía aludir Marx doce años más tarde hablando de su «carácter de fetiche», de sus «sutilezas metafísicas» y de sus «argucias teológicas». Una vez que la mercancía hubiera liberado a los objetos de uso de la esclavitud de ser útiles, el confín que separaba de estos últimos a la obra de arte y que los artistas, a partir del renacimiento, habían trabajado incansablemente para edificar, estableciendo la supremacía de la creación artística sobre el «hacer» del artesano y del obrero, se hacía extremadamente precario.

Frente a la *féérie* de la Exposición Universal, que empieza a hacer converger sobre la mercancía el tipo de interés tradicionalmente reservado a la obra de arte, Baudelaire recoge el desafío y lleva el combate al terreno mismo de la mercancía. Como lo ha admitido implícitamente al hablar del producto exótico como de un «échantillon de la beauté universelle», aprueba los rasgos nuevos que la mercantilización imprime en el objeto y es consciente del poder de atracción que éstos habrán de ejercer fatalmente sobre la obra de arte; pero al mismo tiempo quiere sustraerlos a la tiranía de lo económico y a la ideología del progreso. La grandeza de Baudelaire frente a la invasión de la mercancía fue que respondió a esa invasión transformando en mercancía y en fetiche la obra de arte misma. Es decir que escindió también en la obra de arte el valor de uso del valor de cambio, su autoridad tradicional de su autenticidad. De ahí su implacable polémica contra toda interpretación utilitarista de la obra de arte y el encarnizamiento con que proclama que la poesía no tiene otro fin que ella misma. De ahí también su insistencia en el carácter inasible de la experiencia estética y su teorización de lo bello como epifanía instantánea e impenetrable. El aura de gélida intangibilidad que empieza desde ese momento a rodear a la obra de arte es el equivalente del carácter de fetiche que el valor de cambio imprime en la mercancía[2].

Pero lo que confiere a su descubrimiento un carácter propiamente revolucionario es que Baudelaire no se limitó a reproducir en la obra de arte la escisión entre valor de uso y valor de cambio, sino que se propuso crear una mercancía en la que la forma de valor se identificase totalmente con el valor de uso, una mercancía, por decirlo así, *absoluta*, en la cual el proceso de fetichización se llevase adelante hasta el punto de anular la realidad misma de la mercancía en cuanto tal. Una mercancía cuyo valor de uso y valor de cambio quedan abolidos el uno o el otro alternativamente y cuyo valor consiste por eso en la inutilidad y su uso en su intangibilidad misma no es ya una mercancía: la mercantilización absoluta de la obra de

arte es también la abolición más radical de la mercancía. De ahí la desenvoltura con que Baudelaire pone la experiencia del *choc* en el centro de su propio trabajo artístico. El *choc* es el potencial de extrañamiento de que se cargan los objetos cuando pierden la autoridad que deriva de su valor de uso y que garantiza su inteligibilidad tradicional, para asumir la máscara enigmática de la mercancía. Baudelaire comprendió que si el arte quería sobrevivir en la civilización industrial, el artista debía tratar de reproducir en su obra la destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional que estaba en el origen de la experiencia del *choc*: de este modo habría logrado hacer de la obra el vehículo mismo de lo inasible y restaurar en la inasibilidad misma un nuevo valor y una nueva autoridad. Esto significa sin embargo que el arte tenía que renunciar a las garantías que le llegaban de su inserción en una tradición, por la cual los artistas construían los lugares y los objetos en los cuales se cumplía la incesante soldadura entre pasado y presente, viejo y nuevo, para hacer de la propia autonegación su única posibilidad de sobrevivencia. Como lo había comprendido ya Hegel al definir como una «nada autoanonadante» las experiencias más avanzadas de los poetas románticos, la autodisolución es el precio que la obra de arte debe pagar a la modernidad. Por eso Baudelaire parece asignar al poeta una tarea paradójica: «celui qui ne sait pas saisir l'intangible», escribe en el ensayo sobre Poe, «n'est pas un poète», y define la experiencia de la creación como un duelo a muerte «où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu».

Es una fortuna que el fundador de la poesía moderna haya sido un fetichista[3]. Sin su pasión por la vestimenta y el peinado femenino, las joyas y el maquillaje (que expresó sin reticencias en el ensayo sobre *Le peintre de la vie moderne*, y a la que pensaba consagrar un minucioso catálogo del traje humano que nunca llevó a cabo), difícilmente habría podido Baudelaire

salir victorioso de su enfrentamiento con la mercancía. Sin la experiencia personal de la milagrosa capacidad del objeto-fetiche de hacer presente lo ausente a través de su negación misma, acaso no se hubiera atrevido a asignar al arte la tarea más ambiciosa que el ser humano hubiese confiado nunca a una creación suya: la apropiación misma de la irrealidad.

Escolios

Las Correspondances y la mercancía

[1] Todo el soneto sobre las *Correspondances* puede leerse como una transcripción de las impresiones de extrañamiento producidas por una visita a la Exposición Universal. En el artículo citado, Baudelaire, a propósito de las impresiones del visitante ante la mercancía exótica, evoca «ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'oeil despotiquement, pendant que leur forme taquine le regard, ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens, et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment... toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre; quelques milliers d'idees et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel...» y habla con desprecio del pedante que, ante semejante espectáculo, es incapaz de «courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*».

En cierto sentido, también *El jardín de las delicias* del Bosco puede verse como una imagen del universo transfigurado por la mercancía. Como Grandville cuatro siglos más tarde (y como, contemporáneamente con él, los autores de

los innumerables libros de emblemas y de *blasons domestiques* que, frente a la primera aparición en masa de la mercancía, representan los objetos enajenándolos de su contexto), el Bosco transforma la naturaleza en «especialidad» y la mescolanza de orgánico e inorgánico de sus criaturas y arquitecturas fantásticas parece curiosamente anticipar la *féérie* de la mercancía en las Exposiciones Universales. Las teorías místicas adamitas, que, según la interpretación de W. Fraenger (*Das tausendjährige Reich*, 1947), el Bosco pretendía expresar simbólicamente en su pinturas, muestran, en esta perspectiva, como místico país de Cucaña, alguna analogía con la utopía erótico-industrial de Fourier. Grand-
il. 8 ville, en *Un autre monde*, nos ha dejado algunas de las más extraordinarias transcripciones en clave irónica (y no está dicho que una intención irónica fuese ajena al Bosco con respecto a las doctrinas adamitas) de las profecías de Fourier (la aurora boreal y las siete lunas artificiales como muchachas revoloteantes en el cielo, la naturaleza transformada en país de Cucaña y los seres humanos alados pertenecientes a la pasión «revoloteante»).

Benjamin y el aura

[2] Benjamin, que sin embargo había percibido el fenómeno a través del cual la autoridad y el valor tradicional de la obra de arte empezaban a vacilar, no se dio cuenta de que la «decadencia del aura», en la que sintetizaba este proceso, no tenía de ningún modo como consecuencia la «liberación del objeto de su vaina cultural» y su fundamento, a partir de aquel momento, en la praxis política, sino más bien la reconstitución de una nueva «aura», a través de la cual el objeto, recreando y exaltando más bien hasta el máximo en otro plano su autenticidad, se cargaba de un nuevo valor, perfectamente análogo al valor de cambio que la mercancía añade al objeto.

Conviene observar que, por una vez, Benjamin no había pescado el concepto de «aura» –uno de sus conceptos más típicos– sólo en textos místico-esotéricos, sino también en un escritor francés, hoy injustamente olvidado, del que él apreciaba por el contrario la insólita inteligencia, aunque desconfiando, naturalmente, de sus torpes ideas políticas: Léon Daudet. Su libro *La melancolía* (1928) contiene una meditación sobre el aura (que figura allí también con el nombre de *ambiance*) que merecería un reanudamiento no provisional. En particular, la definición que Daudet da allí de Baudelaire como «poète de l'aura» es casi ciertamente la fuente de uno de los motivos centrales del gran estudio benjaminiano sobre Baudelaire. También las consideraciones de Benjamin sobre el olor están anticipadas en la intuición de Daudet de que «el olfato es aquel de nuestros sentidos que está más cerca del aura y el más adaptado a darnos de ella una idea o una representación. Las alucinaciones del olfato son las más raras y las más profundas de todas...» Además, el pasaje de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* donde se habla de las viejas fotografías como medios de captación del aura, tiene un precedente en las consideraciones de Daudet sobre la fotografía y sobre el cine como «transmisores de aura». Se recordará que las ideas sobre el aura del médico-escritor Léon Daudet habían sido notadas con interés por un psiquiatra como E. Minkowski, que las cita ampliamente en el capítulo sobre el olfato de su *Vers une cosmologie* (1936).

Baudelaire fetichista

[3] Una catalogación de los motivos fetichistas en Baudelaire tendría que incluir por lo menos, además de la célebre poesía sobre *Les bijoux* («La très-chère était nue, et, connaissant mon coeur / elle n'avait gardé que ses bijoux sonores...»), el poema en prosa *Un hémisphère dans une chevelure*, cuya frase conclusiva contiene sobre el fetichismo

más enseñanzas que un tratado entero de psicología («Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs»). En el citado ensayo sobre Constantin Guys, que es la *summa* de la poética baudelairiana, Baudelaire habla del maquillaje en estos términos: «La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être aodrée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature... L'énumération en serait innombrable; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est à dire d'un être divin et supérieur...»

Capítulo cuarto

Beau Brummell o la apropiación de la irrealidad

En 1843 Grandville publica, sobre un texto de su amigo Forgues, las *Petites misères de la vie humaine*. En una serie de ilustraciones genialmente perversas, Grandville nos da una de las II. 9
primeras representaciones de un fenómeno que habría de hacerse cada vez más familiar para el hombre moderno: la mala conciencia respecto de los objetos. En un grifo que gotea y no se logra cerrar, en un paraguas que se vuelve del revés, en una bota que no se deja ni calzar enteramente ni quitar y se queda obstinadamente pegada al pie, en las hojas de papel dispersas por una corriente de aire, en un tapa que no cierra, en un pantalón que se desgarra, la mirada profética de Grandville distingue, más allá del simple incidente fortuito, la cifra de una nueva relación entre los hombres y las cosas. Nadie mejor que él ha representado la desazón del hombre frente a la inquietante metamorfosis de los objetos más familiares. Bajo su pluma, los objetos pierden su inocencia y se rebelan contra el hombre con

una especie de deliberada perfidia. Tratan de sustraerse a su uso, se animan de sentimientos e intenciones humanas, se vuelven perezosos y descontentos y el ojo no se asombra de sorprenderlos en actitudes licenciosas.

Rilke, que había descrito el mismo fenómeno a propósito de la tapa que cae en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, observa, con una expresión reveladora, que las «relaciones de los hombres con las cosas han creado confusión en estos últimos». Es la mala conciencia del hombre respecto de los objetos mercantilizados la que se expresa en la escenificación de esa fantasmagórica conjura. La degeneración implícita en la transformación del objeto artesanal en artículo de masas se manifiesta cotidianamente para el hombre moderno en la pérdida de la desenvoltura respecto de las cosas. Al envilecimiento de los objetos se confronta la torpeza del hombre, es decir el temor de su posible venganza, a la que Grandville presta su pluma[1].

Es perfectamente comprensible que el *dandy*, o sea el hombre que nunca está azorado, fuese el ideal de una sociedad que empezaba a tener mala conciencia respecto de los objetos. Lo que constreñía a los más ilustres nombres de Inglaterra y al propio regente a estar pendientes de los labios de Beau Brummell era el hecho de que éste se presentaba como el detentador de una ciencia de la que ellos no podían ya prescindir. A unos hombres que habían perdido la desenvoltura, el *dandy* que hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas, que va más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio. Es el redentor de las cosas, el que borra, con su elegancia, su pecado original: la mercancía[2].

Baudelaire, a quien los objetos animados de Grandville le daban francamente miedo y que pensaba que el dandismo era una especie de religión, comprendió que el poeta (es decir aquel que, según sus propias palabras, debía saber «manejar lo intangible») podía tener, a este propósito, algo que aprender del *dandy*.

El análisis marxiano del carácter de fetiche de la mercancía se funda en la idea de que «ningún objeto puede revertir un valor si no es una cosa útil. Si es inútil, el trabajo que encierra se ha gastado inútilmente y no crea por consiguiente un valor». O sea que según Marx «la producción misma en todo su desarrollo está dirigida al valor de uso, no al valor de cambio, y es por lo tanto únicamente por el excedente sobre la medida en que los valores de uso son reclamados para el consumo por lo que cesan de ser valores de uso y se convierten en medios de cambio, mercancías». Coherentemente con estas premisas, el goce del valor de uso se opone en Marx a la acumulación del valor de cambio como algo natural a algo aberrante y puede decirse que toda su crítica del capitalismo se lleva a cabo en nombre de la concreción del objeto de uso contra la abstracción del valor de cambio[3]. Marx evoca con cierta nostalgia el caso de Robinson Crusoe y el de las comunidades autárticas que desconocen el valor de cambio y en las cuales, por eso, las relaciones entre los productores y las cosas son simples y transparentes. Así, escribe en *El capital* que el «capitalismo queda suprimido hasta sus fundamentos si se postula que el goce y no la acumulación de los bienes es su motivo propulsor». El límite de la crítica de Marx es que no sabe apartarse de la ideología utilitaria, según la cual el goce del valor de uso es la relación originaria y natural del hombre con los objetos, y se le escapa por consiguiente la posibilidad de una relación con las cosas que vaya más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación del valor de cambio[4].

La etnografía moderna ha desmentido el prejuicio marxiano por el cual «ningún objeto puede revertir un valor si no es una cosa útil» y la idea sobre la que éste se fundaba, y según la cual el motivo psicológico de la vida económica sería el prin-

cipio utilitario. El examen de las formas arcaicas de la economía ha mostrado que la actividad humana no es reducible a la producción, a la conservación y al consumo y que el hombre arcaico parece más bien dominado en cada una de sus acciones por algo que, aunque acaso con alguna exageración, ha podido definirse como principio de la pérdida y del gasto improductivo[5].

Los estudios de Mauss sobre el *potlach* y sobre la prodigalidad ritual no revelan sólo (cosa que Marx ignoraba) que el don y no el trueque es la forma original del intercambio, sino que sacan a la luz toda una serie de comportamientos (que van desde el don ritual hasta la destrucción de los bienes más preciosos) que desde el punto de vista del utilitarismo económico resultan inexplicables y sobre la base de los cuales se diría que el hombre primitivo puede adquirir el rango al que aspira únicamente a través de la destrucción o la negación de la riqueza. El hombre arcaico da también porque quiere perder, y su relación con los objetos no está regida por el principio de la utilidad, sino por el del sacrificio. Por otra parte, las investigaciones de Mauss muestran que, en las sociedades primitivas, la «cosa» no es nunca simplemente objeto de uso, sino que, dotada de un poder, de un *mana*, a semejanza de los seres vivos, está profundamente intrincada en la esferas religiosas. Allí donde la cosa ha sido sustraída a su orden sacro originario, siempre intervienen el don y el sacrificio para restituirla a él. Esta exigencia es tan universalmente dominante, que un etnógrafo ha podido afirmar que, en las culturas primitivas, los dioses existen sólo para dar una estructura a la necesidad humana de sacrificio y de enajenación.

Baudelaire aludía quizá al comportamiento de este género cuando hablaba de «un tipo de *dandy* encontrado por los viajeros en las selvas de la América del Norte». Lo que es seguro es que odiaba demasiado la «repugnante utilidad» para pensar que

el mundo de la mercancía pudiera abolirse a través de un simple retorno al valor de uso. Para Baudelaire, como para el *dandy*, la fruición utilitaria es ya una relación enajenada con el objeto pareja a la mercantilización. La lección que legó a la poesía moderna es que la única manera de superar la mercancía era llevar hasta el extremo sus contradicciones, hasta el punto en que quedaría abolida en cuanto mercancía para restituir el objeto a su verdad. Así como el sacrificio restituye al mundo sacro lo que el uso servil ha degradado y vuelto profano, así, a través de la transfiguración poética, el objeto es arrancado tanto al disfrute como a la acumulación y restituido a su estatuto original. Por eso Baudelaire veía una gran analogía entre la actividad poética y el sacrificio, entre *l'homme qui chante* y *l'homme qui sacrifie*, y proyectaba escribir una «teoría del sacrificio» de la que las anotaciones de las *Fusées* no son sino fragmentos. Y así como sólo a través de la destrucción consagra el sacrificio, así sólo a través del extrañamiento que la hace inasible y la disolución de la inteligibilidad y de la autoridad tradicionales la mentira de la mercancía se transmuta en verdad. Este es el sentido de la teoría del *art pour l'art*, que no significa en efecto *goce* del arte por sí mismo, sino *destrucción* del arte por obra del arte.

La redención que el *dandy* y el poeta aportan a las cosas es su evocación en el instante imponderable en que se realiza la epifanía estética, y la reproducción del disolverse de la transmisibilidad de la cultura en la experiencia del *choc* se convierte así en el último posible surgimiento de sentido y de valor para las cosas mismas. A la acumulación capitalista del valor de cambio y al goce del valor de uso del marxismo y de los teóricos de la liberación, el *dandy* y la poesía moderna oponen la posibilidad de una nueva relación con las cosas: la apropiación de la irrealidad.

La condición del éxito de esta tarea sacrificial es que el artista lleve hasta sus extremas consecuencias el principio de la

pérdida y de la desposesión de sí. La exclamación programática de Rimbaud: «je est un autre» debe tomarse al pie de la letra: la redención de las cosas no es posible sino al precio de hacerse cosa. Así como la obra de arte debe destruirse y enajenarse a sí misma para convertirse en una mercancía absoluta, así el artista-*dandy* debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un *otro*, una criatura esencialmente no humana y antihumana[6].

Balzac, en su *Traité de la vie élégante*, escribe que «haciéndose *dandy*, el hombre se convierte en un mueble de *boudoir*, un maniquí extremadamente ingenioso». La misma observación hace Barbey d'Aurevilly diciendo de George Brummell: «se elevó al rango de una cosa». Y Baudelaire parangona el dandismo (que para él es todo uno con el ejercicio de la poesía) con la «regla monástica más severa, la orden irresistible del Viejo de la Montaña, que ordenaba el suicidio a sus adeptos».

La actividad creativa y el creador mismo no pueden quedar exentos del proceso de enajenación. La emergencia en primer plano del proceso creativo en la poesía moderna y su imponerse como valor autónomo independientemente de la obra producida (Valéry: «pourquoi ne concevrait-on pas la production d'une oeuvre d'art comme une oeuvre d'art elle-même?») es ante todo una tentativa de cosificar lo no-cosificable[7]. Después de haber transformado la obra en mercancía, el artista se echa también encima ahora la máscara inhumana de la mercancía y abandona la imagen tradicional del humano. Lo que los críticos reaccionarios del arte moderno olvidan cuando le reprochan su deshumanización, es que el centro de gravedad del arte no ha estado nunca, en las grandes épocas artísticas, en la esfera humana[8]. Lo que hay de nuevo en la poesía moderna es que, frente a un mundo que glorifica al hombre tanto más cuanto más lo reduce a objeto, ella desenmascara la ideología humanitaria haciendo rigurosamente propia la *boutade* que Balzac pone en labios de George Brummell: «rien ne ressemble à l'homme moins que l'homme». Apollinaire ha formulado perfectamente este propósito escribiendo, en *Les peintres cubistes*, que «avant tout les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains». El antihumanismo de Baudelaire, el «se faire l'âme monstrueuse» de Rimbaud, la marioneta de Kleist, el «c'est un homme ou une pierre ou un arbre» de Lautréamont, el «je suis véritablement décomposé» de Mallarmé, el arabesco de Matisse, que confunde figura humana y tapicería, el «mi ardor es más bien del orden de los muertos y de los nonatos» (Klee), el «lo humano no tiene que ver» de Benn, hasta el «rastro madreperlesco de caracol» de Montale y «la cabeza de medusa y el Automa» de Celan, expresan todos la misma exigencia: «¡hay todavía figuras más allá de lo humano!»

Cualquiera que sea el nombre que da al objeto de su búsqueda, toda la *quête* de la poesía moderna apunta hacia esa región inquietante en la que ya no hay hombres ni dioses, y donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente. Fetiche o Graal, lugar de una epifanía y de una desaparición, se muestra y vuelve a disolverse cada vez en el propio simulacro de palabras hasta que se cumpla hasta el fondo el programa de enajenación y de conocimiento, de redención y de desposesión que desde hace más de cien años sus primeros lúcidos adoradores habían confiado a la poesía.

Escolios

Grandvilliana o en mundo de Odradek

[1] Como de costumbre, Poe se había contado entre los primeros que registraron esta nueva relación entre el hombre y los objetos. En un cuento traducido por Baudelaire con el título de *L'ange du bizarre*, hace aparecer una improbable criatura de pesadilla, antecedente del carrete Odradek de Kafka, cuyo cuerpo está constituido por utensilios reunidos de manera vagamente antropomorfa (un frasco de vino, dos botellas, un embudo, una especie de tabaquera, dos barriles) y que se presenta como «el genio que preside los contratiempos y los incidentes extraños de la humanidad». Por haberse negado a creer en su existencia, el protagonista del cuento se ve llevado a una serie de «incidentes insignificantes» casi hasta el borde de la tumba.

El desasosiego del hombre respecto de los objetos que él mismo ha reducido a «apariencias de cosas» se traduce, como ya en tiempos del Bosco, en la sospecha de una posible «animación de lo inorgánico» y en la reevocación en la duda del lazo que une a cada cosa con su propia forma, cada criatura con su ambiente familiar. Es en estos dos procedimientos estilísticos en los que destaca el genio profético de Grandville. Se confunden y se suman en un único efecto inquietante en las «flores animadas», en las decoraciones militares transformadas en plantas marinas, en los instrumentos musicales personificados, en los «animales heráldicos», en los ojos desprendidos de las órbitas y en las angustiosas metamorfosis en cadena que pueblan su «otro mundo».

Baudelaire, que se sentía fascinado y atemorizado por los «cruceros ilegítimos» de Grandville y que veía en sus dibujos «la naturaleza transformada en apocalipsis», habla de él con una especie de temor reverencial. «Hay superficiales», escribe en *Quelques caricaturistes français*, «a quienes divierte Grandville. En cuanto a mí, me asusta».

Nace en ese momento, como artículo de masas, el género literario «inquietante», que cuenta con el desasosiego y con los temores inconfesados de los lectores. El tema del retrato que se anima, que Grandville había anticipado en el *Louvre des marionnettes*, es desarrollado por Gautier en un cuento que habría de ser imitado en innumerables variaciones. No es de sorprender por lo tanto que Offenbach haya escogido como libreto de una de sus más afortunadas operetas *Los cuentos de Hoffmann*, en los que aparece Olympia, la gélida muñeca animada del *Sandman* hoffmanniano. En la «utopía irónica de un dominio permanente del capital» (que es la opereta según Benjamin) se hace frente así a la presencia amenazante del objeto animado, destinado a tener una segunda vida en la edad del maquinismo avanzado.

Precisamente a lo inquietante (*Das Unheimliche*, de lo cual percibe ejemplos insignes precisamente en dos temas caros a Grandville: el ojo enucleado y el muñeco animado, que encuentra en las novelas de Hoffmann), Freud dedica un amplio estudio, aparecido en el quinto volumen de *Imago*, cuyas conclusiones son muy significativas. Ve en lo inquietante (*Unheimliche*) lo familiar (*Heimliche*) reprimido. «Eso inquietante no es en realidad nada nuevo, extraño, sino más bien algo que desde siempre es familiar a la psique y que sólo el proceso de represión ha vuelto otro». El rechazo de tomar conciencia de la degradación de los *facticia* mercantilizados se expresa criptográficamente en el aura amenazante que envuelve a las cosas más familiares, con las cuales ya no es posible sentirse seguro.

El estilo liberty, que transforma el material muerto en criatura orgánica, erige este desasosiego en principio estilístico («un lavabo de Pankok», escribió en 1905 un crítico benévolo del nuevo estilo, «con sus miembros cartilaginosos e hinchados, nos parece un organismo viviente. Cuando Hermann Obrist diseña una poltrona, los brazos aparecen como brazos musculosos que aferran e inmovilizan»), así

como, unas décadas más tarde, el surrealismo hará del extrañamiento el carácter fundamental de la obra de arte. Grandville es reivindicado por los surrealistas como su precursor: «Un nouveau monde est né, que Grandville soit loué», se lee en una litografía de Max Ernst.

Brummeliana

[2] Una de las más célebres pullas de Beau Brummell («do you call this thing a coat?», referida también en la variante: «What are these things on your feet?») se basa en la suposición de una diferencia radical entre una prenda de vestir y una «cosa», gracias a la cual un objeto de uso aparentemente tan común como es una chaqueta se eleva hasta una esencia inefable.

Los contemporáneos (incluso los más agudos, como Hazlitt, que estuvo entre los primeros que examinaron el mecanismo del *wit* de Beau Brummell, definido por él como «minimalismo»: «Ha llegado al *mínimo* del *wit*, logrando llevarlo, con felicidad o dolor, hasta un punto casi invisible. Todos sus *bons mots* se fundan en una única circunstancia, la exageración de los más puros disparates en asuntos importantes... su significado queda tan atenuado, que "nada vive" entre ellos y el sinsentido; están suspendidos en la orilla del vacío y en su vaga composición están muy cerca de la nulidad... El suyo es verdaderamente el arte de sacar algo de la nada») no podían darse cuenta de que el fundamento último sobre el que reposa la posibilidad del fenómeno Brummell era la mercantilización de lo real. La chaqueta de Beau Brummell se opone a la «cosa» como la mercancía al objeto de uso; pero además, suprimiendo toda ambigua sobrevivencia del valor de uso, baja de su pedestal a la mercancía misma y hace por decirlo así transparente su carácter de fetiche, aboliéndolo en una especie de *Aufhebung* dialéctica. Al mismo tiempo, con su exageración de lo irrelevante, el *dandy* reinventa un valor de uso de género particular, que no puede ni asirse ni definirse en términos utilitarios.

Es la ausencia de toda mala conciencia respecto de los objetos la que, en una época que se sometía hipócritamente a la elefantiasis del ornamento, explica la sobriedad casi ascética de la vestimenta del Beau y su fundar el criterio de la elegancia en *nuances* inasibles, como los pliegues casuales de una corbata. La técnica de anudarse la corbata inventada por Beau Brummell, verdaderamente digna de un maestro zen, era tan rigurosa en la eliminación de toda intencionalidad, que se cuenta que podía verse a su camarero Robinson salir cada noche del cuarto de *toilette* con los brazos cargados de pañuelos de seda apenas arrugados. «Son nuestros fracasos», explicaba. El Beau, que algunos de los máximos poetas de la edad moderna no han desdeñado considerar como su maestro, puede, desde este punto de vista, reivindicar como descubrimiento propio la introducción del azar en la obra de arte, tan difundida en el arte contemporáneo.

En la abolición de todo rastro de subjetividad de la propia persona, nadie ha alcanzado nunca el radicalismo de Beau Brummell. Con un ascetismo que iguala las técnicas místicas más mortificadoras, borra constantemente de sí mismo todo rastro de personalidad. Este es el sentido, extremadamente serio, de algunas de sus *boutades*, como: «Robinson, which of the lakes do I prefer?».

Que en Beau Brumell se revelaba algo muy significativo para el espíritu del tiempo, es cosa que no se les escapó a los contemporáneos más inteligentes. Byron dijo una vez de sí mismo que hubiera preferido ser Brumell que Napoleón (el espíritu del mundo en el *boudoir* contra el espíritu del mundo a caballo; no es pequeño cumplido) y Bulwer-Lytton, en su novela *Peelham, or the adventures of a gentleman* (cuyo protagonista es una reencarnación del Beau) escribió a propósito de los «disparates» del *dandy*: «se pueden trenzar flores no sólo en una ociosa guirnalda, sino,

como el tirso de los antiguos, también sobre un instrumento sagrado» y «en los pliegues de un cuello de camisa puede haber más *pathos* del que piensan los tontos».

Marx y el valor de uso

[3] En realidad, la posición de Marx en este punto no es clara y se modificó a lo largo del tiempo. En los *Manuscritos* de 1844, parece todavía considerar el mismo valor de uso como algo no natural a la par del valor de cambio. «La propiedad privada», escribe, «nos ha vuelto tan obtusos y unilaterales, que un objeto se considera nuestro sólo cuando lo tenemos y por lo tanto existe para nosotros como capital o es inmediatamente poseído por nosotros, comido, bebido, llevado sobre nuestro cuerpo, habitado, etc., cuando es *usado* por nosotros».

Necesidades naturales y no naturales

[4] Es curioso observar que Brown y los demás teóricos de la «liberación» que reconocen que Marx no explicó nunca qué debe entenderse por «excedente de los valores de uso» y desconoció el origen sacro del dinero, vuelvan sin embargo a apelar al sentido común para afirmar la necesidad de distinguir entre necesidades naturales y necesidades no naturales, entre necesario y superfluo. Sustituyen así a la represión burguesa de lo «natural» una represión moralista de lo superfluo. Lo más revolucionario que contiene el arte moderno respecto de los teóricos de la liberación es que éste comprendió desde el comienzo que sólo llevando al límite extremo la «necesidad no natural» y la «perversión», podía el hombre volver a encontrarse a sí mismo y vencer la represión.

Bataille y los gastos improductivos

[5] La tentativa más rigurosa de definir este principio y de fundar sobre él una ciencia de la economía se encuentra en

el ensayo de Bataille sobre «La notion de dépense» (*La Critique Sociale*, nº 7, enero de 1933), retomado y desarrollado más tarde en *La part maudite* (1949). En realidad Mauss, cuyo magistral «Essai sur le don» (*L'Année Sociologique*, 1923-24) estaba en el origen de las ideas de Bataille, no contraponía simplemente la prodigalidad ritual y el *potlach* al principio utilitario, sino que, más sabiamente, mostraba la inadecuación de esta oposición para dar razón de los comportamientos sociales.

Genealogía del antihéroe

[6] En un imaginario árbol heráldico de los personajes (o más bien de los antipersonajes) en los que los artistas modernos se han representado a sí mismos (Igitur - Doctor Faustroll - Monsieur Croche - Stephen Dedalus - Monsieur le Vivisecteur - Plume - Loplop, supérieur des oiseaux - Werf Rone - Adrian Leverkühn), los rasgos antihumanísticos son evidentes.

Eclipse de la obra

[7] Benn observa justamente, en su ensayo sobre *Problemas del lirismo* (1951), que todos los poetas modernos, desde Poe a Mallarmé y hasta Valéry y Pound, parecen tener por el proceso de la creación el mismo interés que tienen por la obra misma. Una preocupación análoga se observa en uno de los maestros de la nueva poesía norteamericana, William Carlos Williams (cuyo *Patteron* es quizá, con *The age of anxiety* de Auden, la más lograda tentativa de poema largo en la poesía contemporánea): «The writing is nothing, the being / in a position to write... is nine tenths / of the difficulty». Es interesante observar que la cosificación del proceso creativo nace precisamente del rechazo de la cosificación implícita en toda obra de arte. Así Dadá, que trata constantemente de negar el objeto artístico y de abolir la idea misma de «obra», acaba por mercantilizar paradóji-

camente la actividad espiritual misma (cf. TZARA, *Essai sur la situation de la poésie* [1933]). Lo mismo puede decirse de los situacionistas, que, en la tentativa de abolir el arte realizándolo, terminan por el contrario por ensancharlo a toda la existencia humana. El origen de este fenómeno se encuentra probablemente en las teorías de Schlegel y de Solger sobre la llamada «ironía romántica», que se fundaba precisamente en la suposición de la superioridad del artista (es decir del proceso creativo) respecto de su obra y llevaba a una especie de constante referencia negativa entre la expresión y lo inexpresado, parangonable con una reserva mental.

Antihumanista, no antihumano

[8] Ortega, en su escrito sobre *La deshumanización del arte* (1925), era perfectamente consciente de este hecho y es curioso que se haya podido apelar a su autoridad para criticar el antihumanismo del arte moderno. La polémica del arte moderno no se dirige contra el hombre, sino contra su contrahechura ideológica; no es antihumana, sino antihumanista. Por lo demás, como observa agudamente Edgar Wind, los historiadores del arte están lejos de ser inmunes al proceso de deshumanización: la elaboración del método formal en la segunda mitad del siglo pasado (que se puede resumir en la famosa *boutade* de Wölfflin de que la esencia del estilo gótico es tan evidente en un zapato puntiagudo como en una catedral) es prueba evidente de ello.

Capítulo quinto

M^ME^ PANCKOUCKE O EL HADA DEL JUGUETE

La historia de la migración semántica del término «fetiche» esconde conocimientos instructivos. Lo que al principio se confina a la ajenidad de una cultura «salvaje» como «algo hasta tal punto absurdo que no ofrece apenas presa al razonamiento que quisiera combatirlo», retorna primero como artículo de masas en la esfera económica y después en la intimidad de la vida sexual como elección del deseo perverso, la proliferación de los casos de fetichismo entre fines del siglo XIX y principios del XX (cortadores de trenzas, estercoleros, *renifleurs*, fetichistas del calzado, de los bonetes de noche, del crespón de luto, de la lencería, de las manchas en la lencería, de las pieles, de las pelucas, de los objetos de cuero, de los anillos y hasta de las palabras y de los símbolos) corre parejas con la mercantilización total de los objetos, y después de la de las cosas dotadas de un poder religioso en objetos de uso y de los objetos de uso en mercancías, anuncia una nueva

transformación de los *facticia* producidos por el trabajo humano.

El ingreso de un objeto en la esfera del fetiche es cada vez el signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado. Es fácil identificar cuál es esta transgresión: para De Brosses, se trata de la transferencia de un objeto material a la esfera impalpable de lo divino; para Marx, de la violación del valor de uso; para Binet y Freud, de la desviación del deseo de su objeto propio. El mapa de las migraciones del concepto de fetichismo dibuja así en filigrana el sistema de las reglas que codifican un género de represión del que los teóricos de la liberación no se han ocupado todavía: la que se ejerce sobre los objetos fijando las normas de su uso. Este sistema de reglas es, en nuestra cultura, tan rígido, aunque aparentemente no sancionado, que, como lo muestra el *ready-made*, la simple transferencia de un objeto de una esfera a otra basta para hacerlo irreconocible e inquietante. Pero existen objetos que están desde siempre destinados a un uso tan particular, que puede decirse que se sustraen en realidad a toda regla de uso. Se trata de los juguetes. Fue una vez más Baudelaire quien advirtió que, en el juguete, un artista inteligente podía encontrar materia de reflexión. En un texto publicado en el *Monde Littéraire* del 17 de abril de 1953 con el título de «Moral del juguete», cuenta la visita hecha siendo niño a casa de una tal M^me^ Panckoucke:

> me tomó de la mano y cruzamos así juntos varias habitaciones; después abrió la puerta de una estancia que me ofreció un espectáculo extraordinario y verdaderamente fabuloso. Los muros no eran ya visibles hasta tal punto estaban recubiertos de juguetes. El desván desaparecía bajo una floritura de juguetes que colgaban como estalactitas maravillosas. El piso dejaba apenas un pequeño paso sobre el que posar los pies... Es a causa de esta aventura si no puedo detenerme delante de una tienda de juguetes y recorrer con la mirada la inextricable muchedumbre de sus formas extrañas y de sus colores dispares, sin pensar en la señora vestida de terciopelo y de pieles, que se me apareció como el Hada del juguete.

La evocación de este recuerdo infantil ofrece a Baudelaire el pretexto para una clasificación de los usos y abusos posibles del juguete. En los niños que transforman una silla en una diligencia, en los que ordenan meticulosamente sus juguetes como en un museo sin tocarlos, pero sobre todo en los otros que, siguiendo «una primera tendencia metafísica», quieren por el contrario «ver su alma», y, con este fin, les dan vueltas entre las manos, los vapulean, los golpean contra la pared y, finalmente, los despanzurran y los reducen a pedazos («pero *¿dónde está el alma?* ahí es donde empiezan el aturdimiento y la tristeza»), ve la cifra de la relación, mezcla de impenetrable alegría y de estupefacta frustración, que está en la base de la creación artística como de toda relación entre el hombre y los objetos.

Que los niños mantienen con sus juguetes una relación fetichista, un texto como el de Rilke sobre las muñecas lo prueba de manera elocuente. Desarrollando las observaciones de Baudelaire sobre el juguete, Rilke contrapone a las cosas, tan próximas y colmadas de gratitud, las muñecas, como «soportes sin alma» y «sacos vacíos»:

> alimentadas con comida ficticia, como el *ka*; ensuciándose, manchadas de realidad, cada vez que se trataba de hacérsela tragar; impenetrables y, en el estadio extremo de una gordura precoz, incapaces de absorber ni siquiera una sola gota de agua en ningún punto... [la muñeca] nos hace casi indagar por su tremenda, crasa desmemoria; el odio que, inconsciente, ha constituido siempre una parte de

> nuestras relaciones con ella, irrumpe afuera, la muñeca yace frente a nosotros desenmascarada como el horrible cuerpo extraño sobre el que hemos disipado nuestro calor más puro; como el cadáver de ahogado pintado en superficie que se dejaba alzar y llevar por las inundaciones de nuestra ternura, hasta que nos secábamos de nuevo, olvidándolo en algún matorral... ¿no somos criaturas singulares, nosotros que nos dejamos guiar a poner nuestra primera inclinación allí donde permanece privada de esperanzas?

Con respecto a las cosas, la muñeca es, por una parte, infinitamente menos, porque es lejana e inasible («sólo de ti, alma de la muñeca, no se puede decir nunca dónde estás realmente»), pero, por otra, quizá justamente por eso, es infinitamente más, porque es el objeto inagotable de nuestro deseo y de nuestras fantasías («en ella mezclábamos, como en una probeta, cuanto nos sucedía incognosciblemente, y lo veíamos allí dentro colorearse y hervir»). Si tenemos presente cuanto Rilke había escrito sobre el eclipse de las «cosas» auténticas y sobre la tarea, que incumbe al poeta, de transfigurarlas en lo invisible, la muñeca, a la vez ausente y presente, aparece entonces como el emblema –suspendido entre este mundo y el otro– del objeto que ha perdido su peso entre las «manos del mercader» y no se ha transformado todavía entre las del ángel. De ahí su carácter inquietante, sobre el que Rilke proyecta el recuerdo nunca aplacado de una terrible frustración infantil. Pero de ahí también su aptitud para proporcionarnos informaciones sobre la esencia de la cosa convertida en objeto del deseo, que Rilke, con su morbosa sensibilidad para las relaciones con las cosas, registra casi inconscientemente.

Si los juguetes no son, como se ve, nada simple y tranquilizador, tampoco su situación en el mundo de los objetos es tan definida como parece. Ariès, en un capítulo de su libro *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, nos informa de que el confín entre juguetes y objetos para adultos no ha sido siempre tan rígido como puede creerse. Hasta el siglo XVIII, la Europa adulta busca ávidamente los objetos en miniatura, las casas de muñecas, los *jouets d'Allemagne* y las *petites besognes d'Italie*. Como lo muestra su nombre (*bimbelot*), los *bibelots* que invaden los *intérieurs* decimonónicos y pueblan hoy los pisos pequeñoburgueses no son sino un residuo de esos juguetes para adultos. Pero si tratamos de indagar su origen, los juguetes nos remiten todavía más atrás en el tiempo, hasta un momento en que ya no es posible distinguirlos de las otras cosas:

> Los historiadores de los juguetes –escribe Ariès–, los coleccionistas de muñecas y de objetos en miniatura, encuentran siempre muchas dificultades para distinguir las muñecas-juguete de todas las demás imágenes y estatuillas que los terrenos de excavaciones restituyen en cantidades casi industriales y que tenían la mayoría de las veces un significado religioso: culto doméstico, culto funerario, ex voto, etcétera.

Los que a nosotros nos aparecen como juguetes eran en el comienzo objetos tan serios como para ser depositados en la tumba para acompañar al difunto en su viaje al otro mundo. Y la mayor antigüedad de las tumbas que contienen objetos en miniatura respecto de las que contienen objetos reales muestra que la presencia de los primeros no es en realidad consecuencia de una sustitución por motivos «económicos». Ils. 11, 12

Si esto es verdad, el tesoro que está custodiado en la estancia de M^{me} Panckoucke apunta hacia un estatuto más original de la cosa, sobre el que los muertos, los niños y otros fetichistas pueden darnos informaciones preciosas. Las investigaciones de Winnicott sobre las primeras relaciones entre los niños y el mundo exterior han llevado así a la identificación de un género de objetos, definidos por él como «objetos tran-

sicionales», que son las primeras cosas (trozo de tela, de género o similares) que el niño aísla en la realidad exterior y de los que se apropia, y cuyo lugar está «en la zona de experiencia que está entre el pulgar y el oso de peluche, entre el erotismo oral y la relación objetual verdadera». No pertenecen por eso propiamente ni a la esfera subjetiva interna ni a la objetiva externa, sino a algo que Winnicott define como «área de la ilusión», en cuyo «espacio potencial» podrán a continuación situarse tanto el juego como la experiencia cultural. La localización de la cultura y del juego no está por lo tanto ni en el hombre, ni fuera de él, sino en una «tercera área», distinta tanto «de la realidad psíquica interior como del mundo efectivo donde vive el individuo».

La topología que se expresa a tientas en el lenguaje de la psicología, fetichistas y niños, «salvajes» y poetas la conocen desde siempre; y es en esa «tercera área» donde debería situar su búsqueda una ciencia del hombre que se hubiera liberado verdaderamente de todo prejuicio decimonónico[1]. Las cosas no están fuera de nosotros, en el espacio exterior medible, como objetos neutrales (*ob-jecta*) de uso y de cambio, sino que son por el contrario ellas mismas las que abren el *lugar* original a partir del cual puede únicamente hacerse posible la experiencia del espacio exterior medible, es decir que están ellas mismas prendidas y com-prendidas desde el comienzo en el *topos outopos* en el que se sitúa nuestra experiencia de ser-en-el-mundo. La pregunta *¿dónde está la cosa?* es inseparable de la pregunta *¿dónde está el hombre?* Como el fetiche, como el juguete, las cosas no están propiamente en ningún sitio, porque su lugar se sitúa más acá de los objetos y más allá del hombre en una zona que no es ya ni objetiva ni subjetiva, ni personal ni impersonal, ni material ni inmaterial, sino donde nos encontramos de improviso delante de esa *x* en apariencia tan simple: el hombre, la cosa.

Escolio

¿Dónde está la cosa?

La palabra griega ἄγαλμα, que designaba a las estatuas, expresa muy bien este estatuto original de los *facticia* humanos. Como escribe Kerényi (*Agalma, eikon, eidolon*, en *Archivo de Filosofía*, 1962), «este término no es para indicar entre los griegos una cosa sólida y determinada, sino... la fuente perpetua de un acontecimiento, en el que se supone que la eternidad no tiene menos parte que el hombre». El significado etimológico de ἄγαλμα (de ἀγάλλομαι) es "alegría, exultación". Wilamowitz refiere el caso de estatuas arcaicas que llevan la inscripción Χάρης εἰμί, ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος, que debe traducirse "yo soy Chares, estatua y alegría de Apolo". El genitivo es aquí, exactamente en la misma medida subjetivo y objetivo. Ante esas estatuas es enteramente imposible decidir si nos encontramos ante «objetos» o «sujetos», porque nos miran desde un lugar que precede y supera nuestra distinción sujeto/objeto. Esto es todavía más verdadero si, en lugar de una estatua griega, tomamos cualquier objeto perteneciente a una cultura primitiva, que está más acá no sólo de nuestra distinción entre subjetivo y objetivo, sino también de la distinción entre humano y no-humano; pero, en el límite, es verdad de toda creación humana, ya sea una estatua o una poesía. Sólo en esta perspectiva podrá la antropología futura llegar a definir un estatuto del objeto cultural y a localizar en su *topos* propio los productos del «hacer» del hombre.

TERCERA PARTE

LA PALABRA Y EL FANTASMA

La teoría del fantasma en la poesía del amor del siglo XIII

Manibus Aby Warburg et Robert Klein
«Der liebe Gott steckt im Detail»
geniisque Henry Corbin et Jacques Lacan
«C'est li miroërs perilleus»

formando di disio nova persona

GUIDO CAVALCANTI

Si el espíritu no se vuelve imagen, será aniquilado junto con el mundo.

SIMÓN EL MAGO

Les polissons sont amoureux, les poètes sont idolâtres.

BAUDELAIRE

Capítulo primero

Narciso y Pigmalión

Hacia el final del *Roman de la rose*, la compañía de Amor, de la que forma parte el protagonista, después de haber intentado inútilmente expugnar el castillo donde está custodiada la flor, llama en su auxilio a la diosa Venus, que los mensajeros enviados apresuradamente encuentran en el monte Citerón mientras reposa en compañía de Adonis. En su concha de oro arrastrada por palomas y adornada con perlas, la diosa llega pronto al campo de batalla y conmina amenazadora a la rendición a Vergüenza y Miedo que defienden la roca; ante su negativa, Venus, que el poeta nos representa con delicioso realismo como una mujer enojada que, en su furia, se ha remangado la ropa sobre los tobillos («la sua roba ha soccorciata», dice el autor de la imitación italiana del *Roman* conocida como *Il Fiore*, vertiendo casi a la letra el «lors s'est Venus haut secourciee» de Jean), echa mano al arco y se apresta a disparar contra el castillo su dardo incendiario. En este punto decisivo de su narración Jean de Meung inicia una digresión que ocupa más de qui-

nientos versos y que la edición del *Roman* atribuida a Clément Marot introduce con la concisa pero elocuente didascalia: *Ci commence la fiction / de l'ymaige Pigmalion.* La historia del escultor enamorado de su estatua deriva, en sus líneas generales, de las *Metamorfosis* de Ovidio; pero Jean da de ella un tratamiento tan rico y tan particular que es lícito pensar que la digresión no es simplemente un expediente retórico para aumentar, dilatando la continuación, la tensión del lector antes de la feliz conclusión del poema.

Ante todo el enamoramiento de Pigmalión está descrito de modo que recuerda a cada paso el *fol amour* de los poetas del amor cortés, que Jean evoca a menudo incluso literalmente, como cuando el infeliz escultor se lamenta de amar «une ymage sourde et mue / qui ne se crole ne se mue»[1] y añade que ésta «ne ja de moi merci n'avra», que es casi un estereotipo de la lírica trovadoresca (basta pensar en el «Ja n'aura un jor / merci de moi» de Gaucelm Faidit o en el «celeis don ja pro non aurai» de la canción de Bernart de Ventadorn)[2]; y mientras que en los versos delicados de Ovidio no hay rastro de un tono sombrío, la pasión de Pigmalión es ya aquí inequívocamente esa ambigua mezcla de no inocente esperanza y de torva desesperación que los estilnovistas llamarán «dottanza»:

1 "Una imagen sorda y muda / que no se mueve ni se muda" (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la rose*, al cuidado de F. Lecoy, Paris, 1970-1973, vv. 20 821-20 822).

2 "nunca de mí tendrá merced" (Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder*, al cuidado de Carl Appel, Halle, 1915, 43, v. 12). El estereotipo vuelve a encontrarse en los stilnovistas (cf. G. Cavalcanti: «che neente / par che pietate di te voglia udire» ["que nunca / parece que piedad de ti quiera escuchar"], en *Rimatori del dolce stil novo*, al cuidado de L. Di Benedetto, Bari, 1939, p. 6).

Ainsinc Pygmalion estrive
n'an son estrif n'a pes ne trive.
En un estat point ne demeure:
or aime, or het, or rit, or pleure,
or est liez, or est a mesese,
or se tourmente, or se rapese[3].

En general toda la escena parece poner el acento en el carácter morboso y perverso del amor por la *ymage*, que aparece a la vez como un pecado de lujuria y como una especie de culto religioso; Pigmalión, en su monólogo, se equipara a Narciso enamorado de su propia figura, que fue sin duda más loco aún[4], y describe con crudeza las tentativas y las frustaciones de una pasión *trop horrible*:

car quant je me veull aesier
et d'acoler et de besier,
je truis m'amie autresinc roide
conme est uns pex, et si tres froide
que, quant por lui besier i touche,
toute me refredist la bouche[5].

En la descripción de la vestidura de la estatua desnuda, que Ovidio despacha en apenas tres versos, Jean se demora durante más de setenta, deteniéndose tan puntillosamente en la escena en que el amante prueba las diferentes prendas de ropa y calza los pies de su *pucelle*, que, si no supiéramos que se

3 "Así Pigmalión lucha / y su lucha no tiene tregua. / En un estado no permanece: / ora ama, ora odia, ora ríe, ora llora, / ora está feliz, ora está desazonado, / ora se atormenta, ora se apacigua." (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la rose*, cit., vv. 20 901-20 906).

4 "*Ibid.*, vv. 20 843-20 855.

5 "Pues cuando quiero darme el gusto / de abrazarla y de besarla, / encuentro a mi amiga tiesa tal como / lo está un palo y tan gélida / que cuando la toco para besarla, /me enfría toda la boca" (*ibid.*, vv. 20 871-20 876).

trata una vez más, por lo menos en este último caso, de una referencia a la lírica trovadoresca[6], nos asombraríamos de encontrar aquí episodios de fetichismo que parecerían ciertamente más en su lugar en una novela de Restif:

Autre foiz li reprent corage
d'oster tout et de metre guindes
jaunes, vermeilles, verz et indes,
et treçoers gentez et grelles
de saie et d'or, a menuz pelles;
et desus la crespine estache,
une mout precieuse estache,
et par desus la crespinete
une courone d'or grellete
ou mout ot precieuses pierres...
Et par grant antante li chauce
en chascun pié soler et chauce,
antailliez jolivetement,
a deus doie du pavemant;
n'est pas de houseaus estrenee
car el n'iert pas de Paris nee;
trop par fust rude chaucemante
a pucele de tel jouvante[7].

6 «...qu'eu sia per sa comanda / pres de leih, josta l'esponda / e.lh traya.ls sotlars be chaussans, /a genolhs et umilians,/ si.lh platz que sos pes me tenda» "que esté yo a su mando / cerca de ella, contra el borde de la cama / y le quite sus escarpines de buen calzar, / de rodillas, humildemente, / si le place tenderme el pie" (BERNART DE VENTADORN, *Seine Lieder*. cit., 26, vv. 31-35).

7 «Otras veces le viene en gana / quitarse todo y ponerse borlas / amarillas, bermejas e índigo, / y trenzados bellos y sutiles / de seda y de oro, con menudas perlas; / y bajo la crestita ata / un muy precioso lazo / y sobre la crestita / una corona de oro sutil / con muchas piedras preciosas... / Y con gran cuidado calza / en cada pie escarpín y calza / cincelada preciosamente, / a dos dedos del pavimento; / no le regala botines / porque no nació en París; / demasiado burdo calzado / para una doncella de tanta gracia" (GUILLAUME DE LORRIS y JEAN DE MEUNG, *Le roman de la rose* cit., vv. 20 932-20 968).

Cargada de un grotesco pathos religioso está la escena en que Pigmalión ofrece a su imagen un anillo de oro y celebra con ella un matrimonio que es una parodia del sacramento cristiano, con «en lugar de misa canciones» y con el acompañamiento de todos los instrumentos de la música profana medieval; después de lo cual, como conviene a un marido la primera noche de bodas, se acuesta en la cama con la nueva esposa:

Puis la rambrace, si la couche
antre ses braz dedanz sa couche,
et la rebese et la racole,
mes ce n'est pas de bone escole
quant II persones s'antrebesent
et li besier aus II ne plesent[8].

Que este carácter perverso y a la vez casi ceremonial del amor de Pigmalión tal como lo describe Jean no es una impresión del lector moderno, es lo que confirman las ilustraciones de los antiguos manuscritos del poema. Aquí (por ejemplo en Il. 16
Oxford, Ms. Douce 195, fol.150*r* o en Valencia, Ms. 387, fol. 146*r*) Pigmalión está representado como el loco amante que acaricia lascivamente a su imagen desnuda y se echa en la cama con ella, y a la vez como el fiel arrodillado en el acto de estática adoración ante la *ymage* (así en Douce 195, fol. 149*v*), a veces (como en Douce 364, fol. 153*v*) en un interior que se parece mucho a una iglesia[9].

8 "Después la vuelve a besar y la acuesta / entre los brazos dentro de su lecho / y la vuelve a besar y a estrechar, / pero no es cosa agradable / cuando dos personas se besan / y los besos a las dos no gustan" (*ibid.*, vv. 21 029-21 032).

9 Desde hace tiempo la ciencia iconográfica nacida bajo el impulso de Aby Warburg utiliza los textos literarios para la interpretación de las imágenes. Sería recomendable que en la perspectiva de un acercamiento global a la his-

Si por lo que llevamos dicho hasta ahora resulta evidente que la historia de Pigmalión tiene para Jean una importancia muy particular, esto es también resultado, si necesitáramos más pruebas, del hecho de que ésta no es en realidad una digresión, sino que sirve para introducir y hacer más aceptable el episodio conclusivo del poema, que sigue inmediatamente a éste. Habíamos dejado efectivamente a Venus mientras se aprestaba a disparar su dardo; lo que habíamos callado sin embargo es que el blanco hacia el que la diosa está tomando puntería es una especie de tronera (*une archiere*, «una balestriera» en la ya citada versión italiana del *Roman*) que se encuentra en medio de dos pilastras que sostienen

> une ymage en leu de chaasse.
> qui n'iert trop haute ne trop basse,
> trop grosse ou trop grelle, non pas,
> mes toute tailliee a conpas
> de braz, d'espaules et de mains,
> qu'il n'i failloit ne plus ne mains[10].

Y cuando la flecha incendiaria penetra en la tronera y pone fuego al castillo, es justamente esa imagen la que se revela inesperadamente como el objeto de la amorosa *quête* del protagonista, que, mientras los defensores huyen por todas partes, se dirige hacia ella en traje de peregrino, con bordón y escarcela. La narración que sigue no deja duda sobre lo que está sucediendo: el amante, por más que esto pueda repugnar a nuestra sensibilidad, después de haberse arrodillado, simula un acto de acoplamaiento con la estatua, sirviéndose del bastón en lugar de miembro viril.

Una vez más las antiguas ilustraciones del *Roman* han representado la escena sin falsos pudores: la *ymage* (Valencia, Ms. 387, fols. 144*r* y 146*v*) es un busto de mujer desnuda, a quien las columnas hacen las veces de piernas, y la *archiere* se encuentra precisamente donde debería encontrarse el sexo femenino; y el amante, semiacostado entre las ruinas del castillo de amor junto al ídolo derribado, empuja su bastón en la tronera. Ils. 18, 19

Si se tiene en cuenta que el poema comenzó en la fuente de Narciso y que el enamoramiento del protagonista se origina en una imagen reflejada en ese *miroërs perilleus*[11], el amor por la *ymage* aparecerá entonces como el verdadero y propio motivo conductor del *Roman*. A la historia de Pigmalión y de su estatua hace juego efectivamente, con una simetría que muchos motivos inducen a considerar calculada[12], el episodio del *demoisiaus*

---

toria de la cultura análogo al que era caro a Warburg, también las ciencias filológicas empezaran a utilizar imágenes (en particular ilustraciones) como instrumento auxiliar para la interpretación de los textos literarios. Sobre la importancia de las ilustraciones para la literatura del *Roman de la rose* ha llamado la atención J. Fleming (*The «Roman de la Rose». A study in allegory and iconography*, Princeton, 1969).

10 "Una imagen en lugar de presa / que no es demasiado alta ni demasiado baja / ni demasiado gruesa o demasiado delgada, / sino toda tallada con armonía / de brazos, de espaldas y de manos, / que no hacía falta ni más ni menos" (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la rose* cit., vv. 20 769-20 774).

11 «C'est li miroërs perilleus / ou Narcisus, li orgueilleus, / mira sa face et ses ieuz vers / dont il jut puis morz toz envers. / Qui en ce miroër se mire / ne puet avoir garant ne mire / que il tel chose as ieuz ne voie / qui d'amors l'a mis tost en voie... / Por la graine qui fu semee / fu ceste fontaine apelee / la Fontaine d'Amors par droit...» "Es el espejo insidioso / donde Narciso, el orgulloso, / miró su cara y sus ojos claros / por lo que después yació muerto todo derribado. / Quien en este espejo se mira / no puede tener amparo ni médico / que no vea tal cosa con sus ojos / que lo ponga pronto en la vía del amor... / Por la semilla que fue sembrada / fue esta fuente llamada / la Fuente de Amor con buen derecho..." (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Le roman de la rose* cit., vv. 1568-1595).

12 Que Jean de Meung concibió el episodio de Pigmalión como un *pendant* al de Narciso queda probado no sólo por el hecho de que los dos episo-

enamorado de la propa imagen reflejada en un espejo que, inaugurando una tradición que define típicamente la concepción medieval del amor[13], se identifica con la fuente de Amor, de modo que todo el poema acaba por aparecer, en esta perspectiva, como un itinerario amoroso que va del espejo de Narciso al *atelier* de Pigmalión, de una imagen reflejada a una imagen artísticamente construida, ambas objeto de la misma desenfrenada pasión. Pero ¿qué significado deberemos dar a un amor de este género y qué representa la *ymage*? ¿Y por qué pues, en este poema donde, según los principios de la alegoría, todo está animado y personalizado, el objeto de amor está representado por una imagen inerte y no por una mujer de carne y hueso?

A decir verdad, el tema del amor por una imagen está lejos de ser infrecuente en las literaturas romances medievales. Lo encontramos, por ejemplo, para quedarnos en el ámbito de la lengua de oïl, en una de las obras más delicadas de la literatura amorosa del siglo XIII, el poemita que lleva el título de *Lai de l'ombre*. El autor, Jean Renart, nos presenta un caballero, modelo de cortesía y de proezas, al que Amor ha traspasado con sus saetas y vuelto más loco que Tristán por Isolda. Después de varias vicisitudes, éste, que ha sido recibido en el castillo donde se encuentra su dama, le declara su amor y obtiene un rechazo. Durante el largo coloquio, que es una verdadera y propia justa amorosa, el caballero, aprovechando un momento de distracción de la mujer, logra ensartarle en el dedo un anillo; pero cuando ella se da cuenta, lo manda llamar irritada y exige que lo vuelva a tomar. En este punto el enamorado, recuperando el anillo, cumple un acto de tan extraordinaria cortesía que la mujer se verá inducida por él a cambiar de opinión y a conceder todo lo que hasta hace poco había negado. Pero es mejor dejar la palabra a Jean Renart, porque la escena es sin duda uno de los pasajes poéticos más logrados del poemita, y tal vez de toda la literatura de oïl:

> Au reprendre dist: «Granz merciz!
> Por ce n'est pas li ors noirciz–
> fet il– s'il vient de cel biau doit».
> Cele s'en sozrist, qui couidoit
> qu'il le deüst remetre el suen;
> mes il fist ainz un mout grant sen,
> qu'a grant joie li torna puis.
> Il s'est acoutez sor le puis,
> qui n'estoit que toise et demie
> parfonz, si meschoisi mie
> en l'aigue, qui ert bele et clere,
> l'ombre de la dame qui ere
> la riens el mont que miex amot.
> «Sachiez –fet il– tout a un mot,
> que je n'en reporterai mie,
> ainz l'avera ma douce amie
> la riens que j'aim plus aprés vous».
> «Diex! –fet ele– ci n'a que nous:
> ou l'avrez vous si tost trovee?»
> «Par mon chief, tost vous ert moustree
> la preus, la gentiz qui l'avra».
> «Ou est?» «En non Dieu, vez le la,

dios tengan una situación análoga en el interior del *Roman* (inmediatamente antes del enamoramiento el primero, inmediatamente antes de la unión amorosa el segundo) y vayan introducidos de idéntico modo («Narcisus fu un demoisiaus», «Pigmalion, ens antaillierres»), sino también por la circunstancia de que el episodio de Pigmalión, como el de Narciso, sigue a la descripción de una fuente que se contrapone explícitamente a la de Narciso, «que embriaga a los vivos de muerte», mientras que ésta «hace revivir a los muertos». Así los dos episodios, al comienzo y al final del *Roman*, son como los dos emblemas, semejantes y opuestos, del *fol amor* con una imagen.

13 La identificación del «espejo peligroso» de Narciso con la Fuente de Amor parece ser una invención de Guillaume de Lorris. Es cierto sin embargo que ésta refleja una concepción largamente difusa en la poesía del siglo XII y del XIII, que ve en Narciso la figura emblemática del amor (teniendo presente sin embargo que, como se verá en seguida, la Edad Media no ve en el mito de Narciso simplemente el amor de sí, sino sobre todo el amor por una imagen).

vostre bel ombre qui l'atent».
L'anelet prent et vers li tent.
«Tenez –fet il– ma douce amie;
puis que ma dame n'en veut mie,
vous le prendrez bien sans meslee».
L'aigue s'est un petit troublee
au cheoir que li aniaus fist,
et, quant li ombres se desfit:
«Veez –fet il– dame, or l'a pris.»[14]

No nos queda claro por qué ese gesto del caballero es una proeza y una cortesía tan llena de sentido («un mout gran sen») como para tener éxito allí donde no valió ninguna otra razón; y sin embargo debemos creer que eso era perfectamente comprensible para el público de Renart y que la corte hecha a una «sombra» (¿cómo no recordar a Pigmalión que ofrece el anillo a su imagen?) tenía un significado que, al menos en parte, se nos escapa.

Si dejamos de lado la poesía occitana, donde aparece muchas veces y hasta en formas extravagantes (como en la leyenda de la *domna soiseubuda*, la mujer imaginaria hecha de partes de otras mujeres puestas juntas que el trovador Bertran de Born se había compuesto cuando había sido rechazado por una dama suya), topamos nuevamente con el tema de la imagen en una canción de Giacomo da Lentini, el jefe de fila de aquella escuela siciliana que está en el origen de nuestra poesía vulgar. Aquí no se trata de una estatua o de una imagen reflejada en el agua, sino de una figura pintada en el corazón mismo del enamorado; y ese motivo habría de tener tanta importancia para el «Notaro» (como lo llama Dante por antonomasia en un célebre pasaje del *Purgatorio*), que la «imagen en el corazón» se convirtió en un lugar común entre los rimadores sicilianos y fue transmitida por ellos en herencia a la sucesiva poesía cortés italiana. Pero escuchemos a Giacomo:

Com'om che pone mente
in altro exemplo pinge
la simile pintura,
così, bella, facc'eo,
che'nfra lo core meo
porto la tua figura.

In cor par ch'eo vi porti
pinta como in parete,
e non pare di fore...

Avendo gran disio
dipinsi una pintura,
bella, voi simigliante,
e quando voi non vio,
guardo'n quella figura,
e par ch'eo v'aggia avante...[15].

14 "Al volverlo a tomar dijo: ¡Gran merced! ¡Seguro que no se ha ennegrecido el oro / si viene de ese dedo gracioso! – / Ella sonrió, pues creía / que debía volver a ponerlo en el suyo; / él en cambio cumplió un acto de gran sentido, / que después lo puso en gran alegría. / Se ha apoyado en el pozo / que sólo era de una toesa y media / de profundidad; y no dejó de discernir / en el agua, clara y limpia, / el reflejo de la dama que era / la cosa que sobre todas amaba en el mundo. /–Sabed –dice– en una palabra / que no me lo llevaré conmigo, / sino que lo recibirá mi dulce amiga, / la cosa que más amo después de vos. / –¡Dios! –responde ella– Aquí estamos solos; /¿dónde la encontraréis tan pronto? / –Por vida mía, pronto os será mostrada / la valiente, la gentil que lo recibirá. / –¿Dónde está? –Por Dios, vedla ahí, / vuestra bella sombra que lo espera. El anillito toma y hacia ella lo tiende. / –Tomad –dice– mi dulce amiga; / ya que mi dama no lo quiere, / vos bien lo tomaréis sin inconveniente –. / El agua se ha turbado un poco /con la caída que el anillo hizo, / y cuando la sombra se deshizo: / –Ved –dice–, señora, ya lo tiene" (JEAN RENART, *L'immagine riflessa*, trad. italiana de Alberto Limentani, Torino, 1970, vv. 871-901).

15 *Poeti del '200*, al cuidado de G. Contini, Milano-Napoli, 1960, t. I, pp. 55-56.

También en este ejemplo, como en los dos precedentes, el tema del amor aparece estrecha y enigmáticamente unido al de la imagen; pero Giacomo nos proporciona indicaciones que nos permiten intuir en qué dirección ha de buscarse el sentido de este acercamiento. En un soneto (el que empieza «Or come pote sí gran donna entrare») Giacomo nos pregunta en efecto con bastante seriedad cómo es posible que su dama, que es tan grande, pudo entrarle a través de los ojos «que tan pequeños son», y responde diciendo que así como la luz pasa a través del vidrio, así por los ojos le penetra en el corazón «no la persona, sino su figura». En otro célebre soneto en tensón con Jacopo Mostacci y Pier della Vigna, después de haber ensalzado, según la física amorosa corriente en su tiempo, que «los ojos en primer lugar generan el amor», el Notaro añade que los ojos representan al corazón la forma de toda cosa que ven,

e lo cor, che di zo è concepitore,
imagina, e li piace quel desio.

Esta afirmación nos remite a una teoría de la sensación que es bien conocida de quien esté familiarizado con la psicología y la fisiología medievales, y que, entre otros lugares, se encuentra expuesta por Dante en el *Convivio* (III, 9) en términos no muy distintos cuando dice que «estas cosas visibles, así las propias como las comunes en cuanto que son visibles, entran en el ojo –no digo las cosas, sino sus formas– por el medio diáfano, no realmente sino intencionalmente, a modo de vidrio transparente».

Según esta teoría, que nos limitamos aquí a anticipar en sus líneas más generales, los objetos sensibles imprimen en los sentidos su forma y esa impresión sensible, o imagen, o fantasma (como prefieren llamarla los filósofos medievales siguiendo el rastro de Aristóteles) es recibida después por la fantasía, o virtud imaginativa, que la conserva incluso en ausencia

del objeto que la produjo. La imagen «pintada como en pared» en el corazón, de la que habla Giacomo, es tal vez justamente este «fantasma» que, como veremos, desarrolla una función muy importante en la psicología medieval; y de Giacomo aprendemos (si no nos fuese ya conocido por otras fuentes) que éste, por razones que de momento se nos escapan, tiene una participación relevante también en el proceso del enamoramiento («e lo cor, che di zo è concepitore / imagina, e li piace quel desio»). Si esto es verdad, empezamos entonces quizá a intuir de algún modo por qué el homenaje hecho a la imagen de la amada en el poemita de Renart no era entonces un acto tan extravagante, sino, por el contrario, una prueba muy concreta de amor; y en esta perspectiva, tal vez podrá también hacerse más comprensible por qué en el *Roman de la rose* el protagonista se enamora mirando una imagen reflejada en la fuente de Narciso y, al final de sus largas peripecias eróticas, se encuentra una vez más, como Pigmalión, frente a una *ymage*. Pero, antes de aventurar hipótesis que podrían resultar fantasiosas, es necesario ante todo reconstruir la fantasmología medieval en toda su complejidad e intentar, en lo posible, trazar su genealogía y seguir sus desarrollos. Es lo que trataremos de hacer en las páginas que siguen.

Capítulo segundo

EROS EN EL ESPEJO

SÓCRATES La memoria, unida a las sensaciones, y las pasiones (παθήματα) conectadas con éstas me parece casi que escriben palabras en nuestras almas; y cuando esta pasión escribe verazmente, entonces se producen en nosotros opiniones y discursos verdaderos; pero cuando el escriba dentro de nosotros escribe lo falso, el resultado es contrario a lo verdadero.

PROTARCO También a mí me parece precisamente así y acepto lo que has dicho.

SÓCRATES Acepta entonces también la presencia en nuestra alma de otro artista al mismo tiempo.

PROTARCO ¿Quién?

SÓCRATES Un pintor que, después del escriba, dibuja en el ánimo las imágenes de las cosas dichas.

PROTARCO Pero ¿cómo y cuándo?

SÓCRATES	Cuando un hombre, después de haber recibido por la vista o por cualquier otro sentido los objetos de las opiniones y de los discursos, ve de algún modo dentro de sí las imágenes de estos objetos. ¿No es así como sucede?

Que nuestra *quête* del fantasma arranque de este pasaje del *Filebo* platónico (39*a*) no parecerá demasiado sorprendente a quien tenga alguna familiaridad con la cultura medieval y sus disfraces. Las edades dotadas de fuerte fantasía tienen a menudo necesidad de esconder sus propios impulsos más originales y sus propias obsesiones creadoras detrás de formas y figuras tomadas en préstamo de otras épocas, mientras que las edades que carecen de fantasía son también generalmente las menos dispuestas a avenirse a la reivindicación de su propia novedad. Por un fenómeno que ha sido impropia pero sugestivamente definido como «pseudomorfosis»[1], la civilidad árabe-medieval se vio a sí misma como un apéndice o una glosa de los textos clásicos y, desde este punto de vista, Aristóteles es indudablemente el más importante de los filósofos medievales. Platón no ocupa, a primera vista, en el pensamiento medieval, un puesto tan importante, pero la afirmación tan a menudo repetida de que la Edad Media tenía escaso conocimiento de su obra y en todo caso no de primera mano es sin duda exagerada. En primer lugar, distinguir entre un conocimiento de primera y de segunda mano es, para una cultura de la «pseudomorfosis» y del comentario como es la medieval, cosa poco sensata; y, en segundo lugar, si la publicación del *Plato latinus* emprendida por Klibansky para el Warburg Institute muestra que el *Parménides*, el *Menón*, el *Fedón* y el *Timeo* estaban seguramente disponibles en traducción latina, sería por otra parte imposible dar un elenco completo de las obras de escritores latinos, de padres orientales y sobre todo de filósofos árabes y neoplatónicos que transmiten directa o indirectamente el pensamiento de Platón[2]. Las obras de un autor no ocupan en efecto, para la Edad Media, un lugar bien definido en el tiempo, sino que, semejantes a los personajes de la *Recherche* que Proust describe como prolongados desmesuradamente en la duración «en cuanto que tocan simultáneamente, como gigantes hundidos en los años, épocas tan distantes», coinciden con su tradición y, por más que eso pueda irritar a nuestra sensibilidad filológica, es imposible discernir de una vez por todas su consistencia: como los cuerpos humanos según Proust, están literalmente hechas de tiempo. Así, si es verdad que la Edad Media está dominada por un principio de autoridad, esa autoridad se entiende sin embargo en un sentido muy particular, que no tiene nada que ver con el círculo vicioso de autoridad y cita (la autoridad es la fuente de la cita pero la cita es la fuente de la autoridad) que hace imposible el nacimiento de una verdadera autoridad en el mundo moderno (o más exactamente hace posible sólo su contrahechura «autoritaria»): para la Edad Media no hay, en efecto, ninguna posibilidad de citar un texto en el sentido moderno de la palabra, porque la obra del *auctor* comprende también su cita, de mo-

1 El concepto de *seudomorfosis* fue formulado por Spengler a propósito de lo que él llamaba «civilización mágica»: «Llamo seudomorfosis históricas a los casos en los que una vieja civilización extranjera pesa de tal manera sobre un país que una civilización nueva, congénita a ese país, queda sofocada por ella y no sólo no llega a formas propias y puras de expresión, sino ni siquiera a la perfecta conciencia de ella misma. Todo lo que emerge de la profundidad de una joven sustancia espiritual va a fluir en las formas vacías de una vida extranjera» (O. SPENGLER, *Il tramonto dell' Occidente*, trad. italiana, Milan, 1957, p. 946).

2 El comentario de Calcidio al *Timeo* transmite así a la Edad Media muchos otros aspectos del pensamiento de Platón, por ejemplo la demonología del *Epinomis*, cuya amplia difusión en la Edad Media no sería explicable de otra manera.

do que se podría decir, por muy paradójico que parezca, que son los textos medievales los que están contenidos como citas en el interior de los *antiqui auctores* (lo cual explica, entre otras cosas, la predilección medieval por la glosa como forma literaria).

El artista que dibuja en el alma las imágenes (εικόνας) de las cosas en el pasaje de Platón es la fantasía, y esos «iconos» son en efecto definidos un poco más abajo como «fantasmi» (φαντάσματα) (40*a*). El tema central del *Filebo* no es sin embargo el conocimiento, sino el placer, y si Platón evoca aquí el problema de la memoria y de la fantasía, es porque le urge demostrar que deseo y placer no son posibles sin esta «pintura en el alma» y que no existe tal cosa como un deseo puramente corpóreo. Desde el comienzo de nuestra búsqueda, gracias a una intuición que anticipa singularmente la tesis lacaniana según la cual «le phantasme fait le plaisir propre au désir»[3], el fantasma se sitúa aquí bajo el signo del deseo y es éste un particular que convendrá no olvidar.

En otro diálogo, Platón explica la metáfora de la «pintura interior» con otra metáfora, cuya descendencia habría de ser tan fecunda que es lícito escuchar todavía su eco en la teoría freudiana de la huella mnémica:

> Supón que haya en nuestra alma una cera impresionable, en algunos más abundante, en otros menos, más pura en los unos, más impura en los otros; y en algunos más dura y en otros más blanda y en otros más de manera intermedia... Es un don, decimos, de la madre de las Musas, Mnemósine: todo lo que deseamos conservar en la memoria de lo que hemos visto u oído o concebido se imprime en esta cera que presentamos a las sensaciones y a las concepciones. Y de lo que se imprime en nosotros conservamos la memoria y la ciencia mientras dura la imagen (τὸ εἴδωλον). Lo que se borra o no logra imprimirse, lo olvidamos y no tenemos ciencia de ello[4].

3 La afirmación de Lacan puede leerse, entre otros sitios, en *Kant avec Sade, Écrits*, Paris, 1966, p. 773.

La historia de la psicología clásica es en buena medida la historia de estas dos metáforas. En Aristóteles volvemos a encontrarlas efectivamente a ambas, pero están tomadas, en cierto sentido, al pie de la letra, e insertadas en una orgánica teoría psicológica en la que el fantasma desarrolla una función muy importante, sobre la cual habría de ejercitarse con particular vigor la fatiga exegética medieval. En el *De anima* (424*a*) el proceso de la sensación queda asegurado de este modo:

> En general, para cada sensación, hay que recordar que el sentido está hecho para recibir las formas sensibles sin la materia, como la cera recibe la impronta (σημεῖον) del anillo sin el hierro o el oro... De manera semejante cada sentido padece la acción de lo que tiene color o sabor o sonido...

En el *De memoria* (450*a*) esta impronta se define como un dibujo (ζωλράφημα):

> La pasión producida por la sensación en el alma y en la parte del cuerpo que posee la sensación es algo como un dibujo... En efecto, el movimiento que se produce imprime como una impronta de la cosa percibida, como hacen los que imprimen un sello con el anillo.

4 *Teeteto*, 191*d-e*.

Así el mecanismo de la visión es concebido por Aristóteles, en polémica con los que la explicaban como un flujo que va del ojo al objeto, como una pasión que el color imprime en el aire y que del aire es transmitida al ojo, en cuyo elemento acuoso se refleja como en un espejo.

El movimiento o pasión producido por la sensación es transmitido después a la fantasía, que puede producir el fantasma incluso en ausencia de la cosa percibida (*De anima*, 428*a*). Qué sea esa parte del alma en la que los fantasmas tienen su morada propia no es fácil precisarlo y el propio Aristóteles confiesa que se trata de «un problema sin salida»[5]; es cierto sin embargo que Aristóteles es uno de los primeros que la teorizan explícitamente como actividad autónoma: «aquello a través de lo cual se produce en nosotros el fantasma» (428*a*). Después de haber afirmado que es diferente de la sensación, porque los fantasmas se producen también en ausencia de las sensaciones, como cuando mantenemos cerrados los ojos, y que no es posible identificarla con aquellas operaciones que son siempre verdaderas, como la ciencia y la intelección, puesto que puede ser también falsa, concluye (429*a*):

> Si por lo tanto ninguna otra cosa, salvo la imaginación, posee los caracteres que hemos enumerado y ésta es propiamente lo que hemos dicho, la imaginación será entonces un movimiento producido por la sensación llegada a su cumplimiento. Y puesto que la vista es el sentido por excelencia, la imaginación (φαντασια) también ha tomado su nombre de la luz (φαος), porque sin luz no se puede ver. Y por el hecho de que los fantasmas persisten y son similares a las sensaciones, muchas acciones cumplen los animales regulándose sobre éstos, unos porque están privados de intelecto, como las bestias, los otros porque lo han oscurecido a veces, por enfermedad o por sueño, como los hombres.

5 πολλὴν απορίαν: *De anima*, 432*b*.

Estrechamente conectada a la fantasía está la memoria, que Aristóteles define como «la posesión de un fantasma como icono de aquello de lo que es fantasma» (definición que permite explicar fenómenos anormales como el *déjà vu* y la paramnesia)[6]; y este nexo es tan vinculante que incluso de las cosas de las que se tiene conocimiento intelectual no se puede tener memoria sin fantasma.

La función del fantasma en el proceso cognoscitivo es tan fundamental que se puede decir que es incluso, en cierto sentido, la condición necesaria de la inteligencia: Aristóteles llega incluso a decir que el intelecto es una especie de fantasía (φαντασία τις) y repite muchas veces el principio que dominará la teoría medieval del conocimiento y que la escolástica fijará en la fórmula: *nihil potest homo intelligere sine phantasmata*[7].

6 Según Aristóteles (*De memoria et reminiscentia*, 451*a*), el *déjà vu* se produce cuando, mientras se está considerando un fantasma de la sensación como realidad y no como icono de algo, de improviso se pasa a considerarlo como icono de alguna otra cosa. El fenómeno de paramnesia que, en el texto, se atribuye inmediatamente después a Antiferonte de Orea y a otros «extáticos» («sucede también lo contrario, como le sucedía a Antiferonte de Orea y a otros extáticos: hablaban de fantasmas como de realidad, y a la vez como si estuvieran recordando. Esto sucede cuando mira uno como icono una cosa que no lo es»), parece referirse a una técnica extático-mnemónica que opera un intercambio intencional entre realidad y recuerdo.

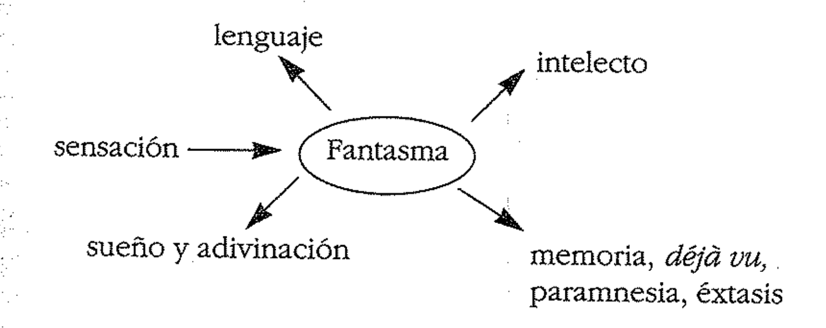
7 «Puesto que ningún objeto parece poder existir separado de las grandezas sensibles, es en las formas sensibles donde existen los inteligibles...» Quien no tuviese sensación alguna, no comprendería ni aprendería nada; y cuando el hombre contempla, necesariamente contempla a la vez algún fantasma (*De anima*, 432*a*).

Pero la función del fantasma no se agota aquí. Tiene una parte esencial también en el sueño, que Aristóteles define precisamente como φαντασμα τις, una especie de fantasma que aparece en el sueño. Los movimientos producidos por la sensación permanecen en efecto, según Aristóteles, en los órganos de los sentidos no sólo durante la vigilia, sino también en el sueño, como el proyectil sigue moviéndose incluso cuando se ha separado del instrumento que lo ha puesto en movimiento[8]. Y la adivinación en el sueño, tan cara a la antigüedad, se explica gracias a los fantasmas de los sueños que nos inducen a cumplir una vez despiertos las acciones que estamos acostumbrados a asociar sin darnos cuenta con éstos, o sea con la mayor receptividad de la fantasía, durante el sueño o el éxtasis, a los movimientos y a las emanaciones externas[9].

Otro aspecto de la teoría aristotélica del fantasma que convendrá señalar aquí es la función que desarrolla en el lenguaje. En el *De anima* (420*b*), a propósito de la fonación, Aristóteles afirma que no todo sonido emitido por un animal es voz, sino sólo el que va acompañado de algún fantasma (μετὰ φαντασίας τινος), porque la voz es un sonido significativo. El carácter semántico del lenguaje está así indisolublemente asociado a la presencia de un fantasma, y veremos más tarde cuánta importancia adquirirá esta asociación en el pensamiento medieval.

En el pensamiento de Aristóteles, el fantasma aparece así en el centro de una constelación psíquica que puede resumirse gráficamente en este esquema:

8 *De insomniis*, 459*a*.
9 *De divinatione per somnium*, 463*a*-464*a*.



Nosotros los modernos, tal vez por la costumbre de acentuar el aspecto racional y abstracto de los procesos cognoscitivos, hemos dejado desde hace tiempo de asombrarnos del misterioso poder de la imagen interior, de ese inquieto pueblo de «mestizos» (como lo llamará Freud) que anima nuestros sueños y domina nuestra vigilia tal vez más de lo que estamos dispuestos a admitir. Así no nos es fácil cierta comprensión inmediata de la obsesiva y casi reverencial atención que la psicología medieval reserva a la constelación fantasmológica aristotélica que, dramatizada y enriquecida por los aportes del estoicismo y del neoplatonismo, ocupa un lugar central en el firmamento espiritual de la Edad Media. En este proceso exegético, en el que la Edad Media esconde una de sus intenciones más originales y creadoras, el fantasma se polariza y se convierte en el lugar de una extrema experiencia del alma, en la que ésta puede subir hasta el límite deslumbrante de lo divino o precipitarse en el abismo vertiginoso de la perdición y del mal. Esto explica por qué ninguna época haya sido, al mismo tiempo, tan «idólatra» y tan «idoloclasta» como aquella que veía en los fantasmas «la alta fantasía» a la que Dante confía su visión suprema, y a la vez las *cogitationes malae* que, en los escritos patrísticos sobre los pecados capitales, atormentan el

alma del acidioso, la mediadora espiritual entre sentido y razón que exalta al hombre a lo largo de la mística escala de Jacob de la que habla Hugo de San Víctor y las «vanas imaginaciones» que seducen el ánimo al error que San Agustín reconoce en su propio extravío maniqueo.

En nuestro examen de la fantasmología medieval tomaremos el punto de partida en Avicena, no porque sea el primero que da una clara formulación de ella, sino porque su meticulosa clasificación del «sentido interno» ejerció una influencia tan profunda en lo que se ha definido como «la revolución espiritual del siglo XIII», que es posible descubrir sus huellas todavía en pleno humanismo. Además en Avicena que, como Averroes, es también, incluso tal vez ante todo, un médico[10] (su *Canon* siguió siendo texto de medicina en algunas universidades europeas por lo menos hasta el siglo XVII), aparece ya perfectamente establecido el nexo entre facultades del alma y anatomía cerebral, por el cual cada una de las facultades está localizada en una de las tres cámaras o cavidades que una tradición médica ya cumplidamente elaborada en Galeno identificaba en el cerebro. Es oportuno recordar, a este propósito, que mientras hoy nos asombraremos de encontrar referencias estrictamente médicas y anatómicas en un tratado de filosofía, el sistema intelectual de la Edad Media es tan compacto, que obras que a nosotros nos aparecen como filosóficas o religiosas tienen a menudo por objeto minuciosas cuestiones de anatomía cerebral o de patología clínica, y viceversa. En general (como precisamente en el caso de Avicena y de Averroes, pero lo mismo podría decirse de buena parte de los autores comprendidos en los volúmenes de la *Patrología* de Migne) es simplemente imposible distinguir entre el médico y el filósofo. Semejante entramado de motivos escuetamente médicos con temas que nosotros consideramos filosófico-literarios se encuentra también en los poetas, cuya obra, como tendremos ocasión de ver, es a menudo absolutamente ininteligible sin un buen conocimiento de la anatomía del ojo, del corazón y del cerebro, de los modelos circulatorios y de la embriología medievales, no sólo porque los poetas se refieren directamente a las doctrinas fisiológicas de su tiempo, sino porque a menudo esa referencia se complica con una intención alegórica que se ejercita de manera privilegiada sobre la anatomía y la fisiología del cuerpo humano.

Avicena comienza dividiendo el sentido externo (*vis apprehendendi a foris*) del interno (*vis apprehendendi ab intus*) y articula después el sentido interno en cinco «virtudes»[11]:

> La primera de las virtudes aprehensivas internas es la *fantasía* o sentido común, que es una fuerza ordenada en la primera cavidad del cerebro que recibe por sí misma todas las formas que se imprimen en los cinco sentidos y se transmiten a ella. Después de ésta está la *imaginación*, que es la fuerza ordenada en la extremidad de la cavidad anterior del cerebro, la cual mantiene lo que el sentido común recibe de los sentidos y que se queda en ella incluso después de la supresión de los objetos sensibles [aquí Avicena explica que la imaginación, a diferencia de la fantasía, no es sólo receptiva, sino también activa y que el «mantener» es diferente del mero «recibir», como se ve en el agua, que tiene la facultad

10 Es significativo que Dante (*Inferno*, IV, 143-144) nombre a Avicena y a Averroes junto a Hipócrates y Galeno.

11 El Avicena que aquí nos interesa es el *Avicenna latinus*, o sea el que podían leer los hombres cultos del siglo XIII en occidente. La edición consultada es *Avicennae arabum medicorum principis opera ex Gerardi cremonensis versione*, Venetiis, 1545. Para el *De anima*, se ha consultado también el texto de la edición crítica de van Riet (Leuven-Leiden, 1972).

de recibir las imágenes pero no la de mantenerlas]... Después de ésta está la fuerza que se llama *imaginativa* respecto del alma vital y *cogitativa* respecto del alma humana; ésta está ordenada en la cavidad mediana del cerebro y compone según su voluntad las formas que están en la imaginación con otras[12]. Después está la fuerza *estimativa*, ordenada en la cúspide de la cavidad mediana del cerebro, que aprehende las intenciones[13] no sensibles que se encuentran en los objetos sensibles singulares, como la fuerza que permite a la oveja juzgar que debe huirse del lobo... Está después la fuerza *memorial y reminiscible*, que es aquella ordenada en la cavidad posterior del cerebro y que mantiene lo que la estimativa aprehende de las intenciones no sensibles de los objetos singulares. La relación entre esta virtud y la estimativa es análoga a la que hay entre la imaginación y el sentido común. Y la relación entre ésta y las intenciones es análoga a la que hay entre la imaginación y los fantasmas.

Avicena presenta esta quíntuple gradación del sentido interno como un progresivo «desnudamiento» (*denudatio*) del fantasma de sus accidentes materiales: respecto de los sentidos, que no desnudan la forma sensible *denudatione perfecta*, la imaginación la pone en cambio al desnudo *denudationes vera*, pero sin privarla sin embargo de los accidentes materiales, porque los fantasmas de la imaginación son «según cierta cantidad y cualidad y según cierto lugar», es decir que son, diríamos nosotros, imágenes individuadas y no conceptos abstractos. En la cúspide de la cavidad mediana del cerebro, la estimativa procede ulteriormente en este «desnudamiento» del fantasma, del que aprehende las intenciones no sensibles, como la bondad o la maldad, la conveniencia o la incongruencia. Sólo cuando el proceso del sentido interno se ha cumplido es cuando el alma racional puede quedar informada del fantasma completamente desnudado: en el acto de la intelección, la forma está desnuda y, «si no estuviera ya desnuda, de todos modos quedaría desnuda, porque la virtud contemplativa la despoja de modo que ninguna afección material quede en ella».

12 El aislamiento de esta facultad imaginativa distinta de la fantasía pasiva (que es el origen no tan remoto de la distinción de Coleridge entre *fancy* e *imagination*) es un carácter constante de la psicología medieval. Permite explicar, entre otras cosas, algunos aspectos del amor *ses vezer*, como la *donna soiseubuda*, o sea hecha de pedazos «tomados en préstamo» de otras mujeres, del trovador Bertrán de Born.

13 «Intención» es, en el vocabulario de la psicología medieval, «lo que el alma aprehende de un objeto sensible que no ha sido ya aprehendido por el sentido exterior» (Avicena); ésta «no es parte de la cosa, como la forma, sino más bien es la forma del conocimiento de la cosa» (Alberto Magno).

Este esquema psicológico, muchas veces simplificado en una tripartición correspondiente a las tres cámaras del cerebro de la tradición médica, se encuentra constantemente en los autores medievales. Así en la *Philosophia mundi* de Guillermo de Conches, uno de los maestros de la escuela de Chartres en el siglo XII, el proceso psíquico está expresado en los crudos términos temperamentales de la medicina humoral:

> En la cabeza hay tres celdas... la primera es cálida y seca y se la llama *fantástica*, es decir visual o imaginativa, puesto que en ella está la capacidad de ver y de imaginar, y precisamente es cálida y seca a fin de que pueda atraer a las formas de las cosas y a los colores. La celda de en medio se llama λογιστικόν, es decir racional: en ella está, en efecto, la capacidad de discernir. Lo que la fantástica atrae, pasa a ésta y allí el alma discierne. Es cálida y húmeda, a fin de que, discerniendo mejor, se conforme a las propiedades de las cosas. La tercera celda se la llama *memorial*, puesto que en ella está la capacidad de mantener algo en la memoria.[14]

14 La *Philosophia mundi* está publicada en la *Patrologia latina* (172, 39-102) como obra de Honorio de Autún.

El procedimiento del pensamiento medieval puede parangonarse, y no sólo en este caso, con aquellas composiciones musicales que toman el nombre de «variaciones sobre un tema»: trabaja en efecto sobre un tema dado que reproduce y transpone a través de pequeñas divergencias que pueden llegar, en algún caso, a transformar totalmente el material de donde toman el punto de partida. Mientras el «tema» avicenniano se encuentra así, con algunas variaciones, en Alberto Magno, en Tomás de Aquino y en Jean de la Rochelle, el esquema tripartito se encuentra en obras tan diversas como la *Anatomía* de Ricardus Anglicus, la *Opus maius* de Rogerio Bacon, los *Documentos de amor* del poeta Francesco da Barberino y la *Glossa* de Dino del Garbo a la canción de Cavalcanti *Donna mi prega*.

No nos sorprenderá por lo tanto si un «tema» psicológico análogo (también aquí con algunas variaciones significativas) aparece en la obra del pensador que medió tal vez más que ningún otro en la lectura de Aristóteles para el siglo XIII y en el que Dante ve con razón al comentador por excelencia del texto aristotélico: «Averroís, che'l gran comento feo». En su paráfrasis del *De senso et sensibilibus*, comprendía el proceso que va desde la sensación hasta la imaginación en una síntesis en la que la psicofisiología medieval encuentra su expresión ejemplar. En todo caso encontramos aquí de pronto la explicación de la pregunta que Giacomo da Lentini formula en su soneto: *Or come pote sí gran donna entrare*:

> La opinión de los que dicen que las formas de los objetos sensibles se imprimen en el alma con una impresión corporal se destruye... también por el hecho de que los cuerpos más grandes son comprendidos por la vista a través de la pupila, aunque ésta sea tan pequeña... por eso se dice que estos sentidos no comprenden las intenciones de los objetos sensibles sino abstraídos de la materia[15].

El ojo aparece aquí como un espejo en el que se reflejan los fantasmas «en cuanto que en este instrumento domina el agua, que es tersa y diáfana, de modo que en ella se inscriben las formas de los objetos sensibles, como en un espejo» Y así como un espejo necesita, para reflejar las imágenes, estar iluminado, así el ojo no ve si su agua (es decir los humores contenidos en la compleja articulación de «túnicas» que lo componen según la anatomía medieval) no es iluminada a través del aire.

> Decimos pues –continúa Averroes– que el aire mediante la luz recibe primeramente la forma de las cosas, después la entrega a la red externa del ojo y ésta la transmite poco a poco hasta la red última, después de la cual se encuentra el sentido común. En medio la red granizosa comprende la forma de las cosas: ésta es como un espejo cuya naturaleza es intermedia entre la del aire y la del agua. Por eso recibe las formas del aire, puesto que es semejante a un espejo, y las transmite al agua, puesto que su naturaleza es común a entrambas. El agua, de la que Aristóteles dice que se encuentra después del humor granizoso, es lo que Galeno llama vítreo y es la extrema porción del ojo: es a través de ella como el sentido común ve la forma. Apenas el sentido común recibe la forma, la transmite a la virtud imaginativa, la cual la recibe de modo más espiritual; esta forma pertenece pues al tercer orden. Las formas tienen en efecto tres órdenes: el primero es corpó-

15 Ya en el libro *De oculis* atribuido a Galeno se encontraba la misma cuestión para explicar que la visión no es una emanación de la cosa al ojo: «Si ergo ad visum ex re videnda alquid dirigitur... quomodo illum angustum foramen intrare poterit?» (GALENI, *De oculis liber*, cap. VI, en *Operum Hippocratis Coi et Galeni pergameni medicorum omnium principium*, Lutetiae, 1679, t. X).

reo, el segundo está en el sentido común, y es espiritual, el tercero se encuentra en la imaginación, y es más espiritual. Y puesto que es más espiritual que en el sentido común, la imaginación no necesita, para hacerla presente, de la presencia de la cosa externa; inversamente, en el sentido la imaginación no ve aquella forma y no abstrae su intención sino después de una atenta y prolongada intuición. Los órdenes de esta forma en estas virtudes son pues, según Aristóteles, como si un hombre tomase un espejo que tuviese dos caras y, mirando en una de ellas, pusiese la otra en dirección del agua. Si ahora alguno mirase en la segunda cara del espejo, es decir en la que está vuelta hacia el agua, vería aquella misma forma descrita por el agua en el espejo. La forma de aquel que mira es la cosa sensible, el espejo es el aire mediano, y el agua es el ojo; la segunda cara del espejo es la virtud sensitiva y el hombre que la comprende es la virtud imaginativa. Si por lo tanto aquel que mira mirase ahora en este segundo espejo, la forma desaparecería del espejo y del agua y permanecería aquel que mira en la segunda cara del espejo imaginando la forma. Y así sucede a la virtud imaginativa con la forma que está en el sentido común; y por qué, cuando el objeto sensible se ausenta, inmediatamente se ausenta también su forma del sentido común y permanece la imaginación en acto de imaginarla, se explica por el hecho de que el sentido común ve la forma mediante el ojo, el ojo mediante el aire, y la ve en el humor acuoso que está en el ojo...[16]

Si nos hemos demorado en este pasaje de Averroes es porque todo el proceso cognoscitivo está concebido aquí como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que «imagina» los fantasmas en ausencia del objeto. Y conocer es inclinarse sobre un espejo donde el mundo se refleja, un espiar imágenes reverberadas de esfera en esfera: y el hombre medieval está siempre delante de un espejo, tanto cuando mira a su alrededor como cuando se abandona a su propia imaginación. Pero también amar es necesariamente una especulación, no tanto porque, como repiten los poetas, «los ojos primeramente generan el amor» y porque éste, como escribe Cavalcanti en su canción, «viene de forma vista que se entiende» (es decir de una forma que, según el proceso que hemos ilustrado, penetra a través de los sentidos exteriores e interiores hasta convertirse en fantasma o «intención») en la celda fantástica y en la memorial, sino porque la psicología medieval, con una invención que se cuenta entre las herencias más fecundas que ha transmitido a la cultura occidental, concibe el amor como un proceso esencialmente fantasmático, que implica juntamente imaginación y memoria en una asidua rabia en torno de una imagen pintada o reflejada en lo íntimo del hombre[17]. Andrea Cappellano, cuyo *De amore* se considera como la teorización ejemplar de la nueva concepción, define así el amor como *immoderata cogitatio* de un fantasma interior y añade que «ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vi-

16 El trozo citado está contenido en la paráfrasis de Averroes al *De sensu et sensibilibus* aristotélico, en *Aristotelis stagiritae omnia quae extant opera cum Averrois cordubensis... commentariis* (Venetiis, 1552, vol. VI).

17 El acercamiento entre amor y visión está en el *Fedro* platónico (255*c-d*), donde el amor se compara a una «enfermedad de los ojos» (ὀφθαλμία) y había llevado a Plotino (*Enneadi*, III, v, 3) a forjar la hipótesis de una curiosa etimología: «Eros, cuyo nombre viene del hecho de deber su existencia a la visión (ὅρασις)». En esta perspectiva, el paso de la concepción clásica del amor a la medieval puede caracterizarse eficazmente como el paso de una «enfermedad de la vista» a una «enfermedad de la imaginación» («maladie de pensée», se define el amor en el *Roman de la rose* cit., v. 4348).

dit, passio illa procedit»[18]. El descubrimiento medieval del amor sobre el cual, no siempre a buen propósito, se ha discutido a menudo, es el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático. Y es en ese descubrimiento, que lleva hasta las últimas consecuencias aquella conexión de deseo y fantasma que la antigüedad había presentido apenas en el *Filebo* platónico, en lo que consiste la novedad de la concepción medieval del eros, y no ciertamente en una pretendida ausencia de espiritualidad erótica en el mundo clásico.

En todo el mundo clásico no se encuentra nada semejante a la concepción del amor como proceso fantasmático, mientras que no faltan ciertamente teorizaciones «altas» del amor, las cuales más bien han encontrado siempre en Platón su paradigma original. Los únicos ejemplos de una concepción «fantasmática» del amor se encuentran en los neoplatónicos tardíos y en los médicos (de manera segura sólo a partir del siglo VIII); pero se trata, en ambos casos, de concepciones «bajas» del amor, entendido ora como un influjo demoniaco ora de plano como enfermedad mental. Sólo en la cultura medieval emerge el fantasma en el primer plano como origen y objeto de amor, y la situación propia del eros se desplaza de la visión a la fantasía.

18 ANDREA CAPELLANO, *Trattato d'amore*, al cuidado de S. Battaglia, Roma, 1947, cap. i. «Nam quum aliquis», continúa el pasaje citado, «videt aliquam aptam amori et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero, quotiens de ipsa cogitat, totiens eius magis ardescit amore, quousque ad cogitationem advenit pleniorem. Postmodum mulieris incipit cogitare facturas et eius distinguere membra et suosque actus imaginari eiusque corporis secreta rimari...»

Dante, en la canción *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, describe minuciosamente el proceso fantasmático de esta *cogitatio immoderata*: «Io non posso fuggir, ch'ella non venga / ne l'imagine mia, / se non come il penser che la vi mena. / L'animo folle, ch'al suo mal s'ingegna, / com'ella è bella e ria / così dipinge, e forma la sua pena: / poi la riguarda, e quando ella è ben piena / del gran disio che de li occhi le tira, / incontro a sé s'adira, / c'ha fatto il foco ond'ella trista incende».

No debe sorprendernos por lo tanto si el lugar amoroso por excelencia es, para la Edad Media, una fuente o un espejo, y si, en el *Roman de la rose*, el dios de amor habita junto a una fuente que no es otra que el *miroërs perilleus* de Narciso. Estamos tan acostumbrados a la interpretación que del mito de Narciso ha dado la psicología moderna, que define como narcisismo el encerrarse y el retraerse de la *libido* en el yo, que acabamos por olvidar que, después de todo, en el mito el joven no está enamorado directamente de sí mismo, sino de su propia imagen reflejada en el agua, que él toma por una criatura real. A diferencia de nosotros (y no podía ser de otra manera, si se considera la importancia que el fantasma tiene en la psicología medieval), la Edad Media ve el rasgo sobresaliente del infeliz suceso de Narciso no en su ser un amor de sí mismo (la *filautía* no es necesariamente reprobable para la mentalidad medieval), sino en su ser amor de una imagen, un «enamorarse por sombra»[19]. Esta es la razón por la que la fábu-

19 Cf. CHIARO DAVANZATI: «Come Narcissi in sua spera mirando / s'inamorao per ombra a la fontana...», en *Poeti del '200*, cit., t. I, p. 425. Que esta interpretación del mito de Narciso es un descubrimiento medieval, que debe entenderse en estrecha conexión con la teoría poética del carácter fantasmático del proceso amoroso, es algo que resulta evidente si se ponen frente a frente las versiones medievales con el cuento de Ovidio (*Metamorfosis*, III, 345-510) que constituye su fuente. En Ovidio el tema de la imagen reflejada está naturalmente presente, pero no es el centro de la aventura; el castigo en que incurre Narciso por haber rechazado el amor de Eco es sin sombra de duda el imposible amor de sí mismo, cosa de la que el joven es perfectamente consciente («iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago / uror amor mei, flammas moveoque feroque»). Precisamente al contrario, cuando Dante quiere hacer comprender al lector cómo ha cambiado las almas de los beatos por imágenes reflejadas(«specchiati sembianti»), la comparación que le viene a las mientes es definir su propio error como contrario al de Narciso («per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e'l fonte», *Paradiso*, III, 17-18). A los ojos de un lector medieval, el error de Narciso no era tanto el amor de sí mismo, sino el trueque entre imagen y criatura real.

la de Narciso tuvo un relieve tan obstinado en la formación de la idea medieval del amor, tanto, que el *miroërs perilleus* se ha convertido en uno de los accesorios indispensables del ritual amoroso y la imagen del joven en la fuente se cuenta entre los temas preferidos de la iconografía erótica medieval; como alegoría del amor, tanto la historia de Narciso como la de Pigmalión aluden ejemplarmente al carácter fantasmático de un proceso que apunta esencialmente al obsesivo embeleso de una imagen, según un esquema psicológico por el cual todo auténtico enamoramiento es siempre un «amar por sombra» o «por figura»[20], toda profunda intención erótica está siempre dirigida idolátricamente a una *ymage*.

En esta perspectiva nada nos impide ver en la escena del enamoramiento del protagonista en la fuente de Eros-Narciso en el *Roman de la rose* una alegoría bastante fiel de la psicofisiología fantasmática descrita en el pasaje de Averroes que acabamos de examinar: «aqua est oculus», como dice Averroes (y eso explica por qué sólo cuando «el sol, que todo lo observa, / echa sus rayos en la fuente / y la luz desciende hasta el fondo / entonces aparecen más de cien colores / en el cristal...»), y el cristal doble que refleja ora una mitad ora la otra del jardín y nunca ambas al mismo tiempo es el de la virtud sensitiva y el de la imaginativa, lo cual se entiende bastante claramente si se recuerda que, como muestra Averroes con la imagen de las dos caras del espejo en las que no se puede mirar contemporáneamente, es posible contemplar el fantasma en la imaginación (*cogitare*) o la forma del objeto en el sentido, pero nunca ambas al mismo tiempo[21].

La fuente de Amor, que «inunda de muerte a los vivos», y el espejo de Narciso aluden pues ambos a la imaginación, donde habita el fantasma que es el verdadero objeto del amor: y Narciso, que se enamora de una imagen, es el paradigma ejemplar de la *fin'amors*, y a la vez, con una polaridad que caracteriza a la sabiduría psicológica de la Edad Media, del *fol amour* que despedaza el círculo fantasmático en la tentativa de apropiarse de la imagen como si fuese una criatura real.

Podemos por eso desde ahora, aunque quedan todavía muchas cosas por aclarar, considerar como suficientemente motivada tanto la aparición del tema de la *ymage* en la poesía amorosa como el encuentro de Eros y de Narciso junto a la fuente de amor. Haber hecho gravitar también a Eros en la constelación del fantasma, haberlo llevado a mirarse en el *miroërs perilleus* de la imaginación es la gran novedad de la psicología de la Edad Media tardía y tal vez la contribución más original que, casi sin que se note, aporta a la fantasmología aristotélica.

---

20 «Vos amador, que amatz per figura» se encuentra en una poesía del trovador Ozil de Cadars (cf. LANGFORS, *Le troubadour Ozil de Cadars*, Helsinki, 1913).

21 Ninguna de las explicaciones propuestas hasta ahora para la escena de la fuente en el *Roman de la rose* es plenamente convincente. Así Lewis (*The allegory of love*), Oxford, 1936; trad. italiana *L'allegoria d'amore*, Torino, 1969, p. 123) cree poder afirmar «sin sombra de duda» que las dos piedras son los ojos de la dama, sobre la base del célebre pasaje de Bernart de Ventadorn («Anc non agui de mi poder / Ni no fui meus des l'or' en sai / Que.m laisset en sos ohls vezer / En un mirahl que mout mi plai. / Mirahls, pos me mirei en te / M'an mort li sospir de preon, / Qu'aissi.m perdei cum perdet se / Lo bel Narcissus en la font»). No me parece sin embargo que haya observado hasta ahora que Bernart no dice que los ojos de su dama son el espejo, sino que mira en ellos *en* un espejo («en un mirahl») que, si nuestra interpretación fuese exacta, podría ser precisamente el de la fantasía. Ni se comprende tampoco por qué, si las piedras fueran los ojos de la dama, debería reflejarse en ellos la Rosa, ni sobre todo por qué reflejan ora una mitad ora la otra del jardín.

Es curioso que se haya podido interpretar, contra toda verosimilitud, el enamoramiento en la fuente de Narciso como un encuentro consigo mismo y con el propio destino (así E. Kohler: «Le regard dans le miroir n'est autre chose que sa rencontre avec sa propre destinée... Les deux cristaux sont en premier lieu le reflet des yeux de celui qui s'y mire, c'est à dire les yeux de Narcisse»; cf. RUNGE, *The Narcissus theme in European literature*, Lund, 1967, p. 85).

Antes de dejar a Averroes, es necesario detenernos en un aspecto de su pensamiento que tiene una importancia central para la inteligencia de las polémicas entre averroístas y antiaverroístas en la filosofía del siglo XIII, o sea a la doctrina que hace del fantasma el punto de unión, la «cópula» entre el individuo y el único intelecto posible.

No es éste el lugar de reconstruir la célebre disputa sobre la unidad o sobre la multiplicidad del intelecto posible que, brotada

Como veremos en el capítulo siguiente, la concepción de la fantasía como espejo está ya en Sinesio de Cirene, y fue transmitida por él a los místicos cristianos. Que el espejo en la poesía del siglo XIII se refiere a la imaginación, lo prueban varios pasajes. Así en CINO DA PISTOIA (*Rimatori del dolce stil novo* cit., p. 209): «Fa de la mente tua specchio sovente / se vuoi campar, guardando'l dolce viso / lo qual so che v'è pinto il suo bel riso, / che fa tornar gioioso'l cor dolente. // Tu sentirai così di quella gente, / allor, come non fossi mai diviso; / ma se lo imaginar serà ben fiso, / la bella donna t'apparrà presente»; en el *Acerba* de CECCO D'ASCOLI (*L'Acerba*, al cuidado de Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927, vv.1959-1961): «Senza vedere, l'uom può innamorare / formando specchio della nuda mente / veggendo vista sua nel'maginare»; en AMICO DI DANTE (*Poeti del '200* cit., t. II, p. 731), la fantasía se describe como un espejo sostenido por el Amor: «Talor credete voi, Amore, ch'i' dorma / che cco lo core i' penso a voi e veglio / mirandomi tuttora ne lo speglio / che'nnanzi mi tenete e ne la forma». Esta identificación del acto de mirar en un espejo con la imaginación permite también interpretar de nueva manera la figura de Oiseuse que, en el *Roman de la rose*, introduce al amante en el jardín. Como ha observado con justeza Fleming (*The «Roman de la Rose»* cit., p. 73), esta mujer con el espejo no es ciertamente una personificación del ocio necesario al amor cortés; pero tampoco es simplemente, como cree Fleming, una personificación de la lujuria. Se ha observado a menudo la curiosa contradicción por la cual una mujer en el espejo simboliza, en la iconografía medieval, ora la lujuria ora la prudencia. Con notable incoherencia, el espejo es aquí una vez un objeto real, y otra un símbolo de la contemplación espiritual. La contradicción se resuelve si se interpreta el espejo como la imaginación y, teniendo presente la polaridad de la concepción medieval de la fantasía, en un caso como *imaginatio falsa* o *bestialitas*, y en el segundo como *imaginatio vera* o *rationalis* (cf. RICCARDO DI SAN VITTORE, *Beniamin minor*), cap. XVI, en *Patrologia latina*, 196). Esto explica por qué es precisamente Oiseuse, o sea la imaginación, la que introduce al amante en el jardín.

de un oscuro pasaje del *De anima* aristotélico, dividió profundamente la vida intelectual del siglo XIII. Bastará saber aquí que Averroes, haciéndose portavoz de una profunda concepción (que hoy se nos ha vuelto extraña, pero que está ciertamente entre las expresiones más altas del pensamiento medieval) que ve en la inteligencia algo único y sobreindividual, de la que los individuos son simplemente, para utilizar la bella imagen de Proust, «coinquilinos» que se limitan a dirigir sobre él, cada uno desde su punto de vista, la mirada, sostiene que el intelecto posible es único y separado; incorruptible y eterno, se une (*copulator*) sin embargo a los hombres individuales, para que cada uno de ellos pueda ejercer concretamente en acto la intelección, a través de los fantasmas que se encuentran en el sentido interno[22].

Sólo el desconocimiento de la parte que atañe al fantasma en la lírica stilnovista puede explicar que esta situación del fantasma en el pensamiento de Averroes no haya sido ni siquiera tomada en consideración en los estudios sobre el averroísmo de Cavalcanti[23]. Es en cambio propiamente la *copulatio* del fantasma y del intelecto posible la que ofrece a Santo Tomás el blanco principal de su polémica antiaverroísta. Si se hace del

22 Cf. AVERROES, en *Aristotelis* cit., p. 165.

23 Nardi («L'averroismo del primo Amico di Dante», en *Studi Danteschi*, XXV, 1940, pp. 43-79), que funda el averroísmo de Cavalcanti en una separación rigurosa entre el amor, que tiene su sede en la parte sensitiva, y el intelecto posible, simplemente ignora que el intelecto posible se une al individuo singular a través del fantasma que es también el origen y el objeto de la experiencia amorosa. Es evidente que si se toma conciencia de esta situación del fantasma en el pensamiento de Averroes, la interpretación de la célebre canción cavalcantiana *Donna mi prega* resulta enteramente renovada. También la interpretación de G. Favati («G. Cavalcanti, Dino del Garbo e l'averroismo di B. Nardi», en *Filologia Romanza*, 1935), en muchos aspectos más perspicaz, deja de lado este punto esencial. La importancia del fantasma en la doctrina cavalcantiana del amor no se le había escapado a Shaw (*Cavalcanti's theory of love*, Toronto, 1949), que ignora sin embargo la neumatología, y por consiguiente la complejidad y la riqueza de la fantasmología medieval.

intelecto posible algo único y separado, objeta Santo Tomás, es imposible sostener después que cada hombre pueda concretamente entender gracias a la continuación del intelecto posible con los fantasmas,

> a menos que se quiera decir que el intelecto posible está unido con los fantasmas como el espejo está unido al hombre cuya imagen se refleja en él. Una continuación de este género no basta evidentemente para la continuación del acto: es claro, en efecto, que la acción del espejo, que es la de representar, no se puede por eso atribuir al hombre: del mismo modo tampoco la acción del intelecto posible puede, en virtud de esta unión, atribuirse al hombre singular Sócrates, de modo que pueda entender. Es evidente que a través de la especie inteligible se entiende algo, mientras que a través de la potencia intelectiva algo entiende, así como a través de la especie sensible algo es sentido y a través de la potencia sensible algo siente. La pared donde está el color, cuya especie sensible está en la visión, es vista pero no ve, mientras que ve el animal que tiene la potencia visiva, en la cual está tal especie. La unión del intelecto posible con el hombre en el que se encuentran los fantasmas cuyas especies están en el intelecto posible es similar a la unión de la pared en la que está el color con la vista en la cual está la especie de su color. Y así como la pared no ve, sino que es visto su color, así el hombre no podría comprender, sino que sus fantasmas serían comprendidos por el intelecto posible. Por lo tanto es imposible, según la posición de Averroes, que el hombre singular entienda[24].

Lo que Santo Tomás, que se hace aquí portavoz del subjetivismo moderno, parece no comprender es que, para un autor árabe, una imagen bien puede ser el punto donde quien ve se

24 SANCTI THOMAE AQUINATIS, *De unitate intellectus contra Averroistas*, ed. crítica al cuidado de L. Keeler, Roma, 1957, p. 42.

une a lo que es visto. Si, para la óptica medieval, el espejo era en efecto el lugar por excelencia en el *oculus videt se ipsum* y la misma persona es, a la vez, vidente y vista[25], por otra parte la unión con la propia imagen en un espejo perfectamente lúcido simboliza a menudo, según una tradición mística que influye profundamente en los autores árabes[26], pero que es también muy familiar a la tradición cristiana medieval[27], la unión con lo suprasensible. Veremos además, en el capítulo siguiente, que hay buenas razones, por decirlo así «científicas», que hacen al fantasma particularmente idóneo para esta función mediadora. La imagen reflejada en el *miroërs perilleus* de la fantasía, que hemos visto desempeñar una parte tan importante en el mecanismo del enamoramiento, adquiere de esta manera una dimensión inesperada. Situada en el vértice del alma individual en el límite entre individual y universal, corpóreo e incorpóreo, aparece como la única escoria estragada de cenizas que la combustión de la existencia individual abandona en el umbral ileso e intraspasable de lo Separado y de lo Eterno.

En la psicología fantasmática que hemos tratado de reconstruir en este capítulo, hay todavía un punto que parece concordar mal con «la imagen en el corazón» de la poesía amorosa. Según los textos que hemos citado, el lugar propio de la imagen no está, en efecto, en el corazón, sino en una de las

25 Cf. ALEXANDRI DI AHOMAE AFRODISIA, *De sensu communi*, 41.10.

26 Se debe a H. Corbin (*En Islam iranien*, vol III, Paris, 1972, pp. 65-146) la reconstrucción ejemplar del significado que el tema del espejo tiene en la mística erótica irania y árabe. La importancia de los estudios de Corbin para la comprensión de la lírica stilnovista constituye una contraprueba de la necesidad, para las ciencias humanas, de superar la división especialista en compartimentos. Sólo una «disciplina de la interdisciplinaridad» es adecuada para la interpretación de los fenómenos humanos.

27 Cf. SAN AGUSTÍN, *De Trinitate*, XV, xxiii (*Patrologia latina*, 42, 1901); ISAAC DE STELLA, *Sermo xxv in Sex.* (en *ibid.*, 176, 91); otros ejemplos citados en R. JAVELET, *Image et ressemblance au XII^e siècle*, Strasbourg, 1967.

cámaras del cerebro. Esta divergencia puede dejarle a uno perplejo, si se considera que la intención teorética tan característica de la poesía amorosa medieval habría tolerado muy difícilmente una inexactitud tan visible. Una lectura más atenta de los textos resuelve sin embargo sin sombra de duda la cuestión. Según la fisiología medieval, el domicilio de la vida está en el corazón y es desde el corazón como el alma vivifica a todo el animal. Es por eso también el principio y el origen de aquellas virtudes cuya acción encuentra en otra parte su instrumento, como la virtud nutritiva, que se actúa en el hígado, y las virtudes imaginativa y memorial, que se actúan en el cerebro. Avicena explica así que, aunque el principio de las virtudes esté en el corazón, «es en el cerebro donde se perfecciona el temple del espíritu que vehicula en el cuerpo la virtud sensitiva». El *Colliget* de Averroes articula cumplidamente esta doctrina, poniéndola bajo la autoridad de Aristóteles:

> No debe olvidarse que, aunque las cámaras del cerebro son el lugar donde se cumplen las operaciones de estas virtudes, sin embargo sus raíces se encuentran en el corazón... Esto se explica considerando que estas virtudes no actúan sino con el calor interno y el calor interno no llega a ella sino con el calor medido, y puesto que la virtud dativa y mensurativa está necesariamente en el corazón, la raíz de estas virtudes está pues en el corazón. Parejamente, puesto que la operación de la fantasía adviene a través del signo que de los objetos sensibles queda en el sentido común, como se explica en el libro sobre el alma, donde se lee también que el lugar y la raíz del sentido común están en el corazón, se sigue de ello que el lugar de la virtud imaginativa está necesariamente en el corazón[28].

28 Averrois Cordubensis, *Colliget libri VII*, Venetiis, 1552, l. II, cap. XX.

La teoría poética de la imagen en el corazón no es pues una invención arbitraria de enamorados, sino que se funda en una sólida tradición médica; no deberá sorprendernos por lo tanto que incluso Dante, siempre tan atento al rigor doctrinal de su propia poesía, haga referencia a ella muchas veces[29]. El mecanismo por el cual una «virtud» puede tener su lugar y su raíz en una parte del cuerpo y desarrollar sin embargo en otro lugar su función propia no es, sin embargo, inmediatamente evidente. Tanto Avicena como Averroes hacen referencia a él hablando el primero, como hemos visto, de un «espíritu» que se perfecciona en el cerebro, y el segundo de un «calor interno» que tiene su origen en el corazón. Hemos visto también a Averroes subrayar la naturaleza «espiritual» del fantasma de la imaginación. En cuanto a los poetas, hablan muchas veces como de realidades perfectamente familiares de espíritus «sutiles», «animales», «gentiles», y parecen referirse otras veces a un espíritu que sale y entra a través de los ojos. Aluden así a una doctrina pneúmica que hemos omitido hasta aquí tomar en consideración, pero que tendremos que enfrentar ahora si queremos reconstruir en su integridad la fantasmología medieval. Lejos de haber llegado a su cumplimiento, nuestra búsqueda está apenas en sus inicios.

29 «per man d'Amor là entro pinta sete» (canción *La dispietata mente, che pur mira*, v. 22). Otras veces la imagen está en la mente (canción *E m'incresce di me sì duramente*, v. 43).

Capítulo tercero

«Spiritus phantasticus»

> En aquel punto digo en verdad que el espíritu de la vida, el cual habita en la secretísima cámara del corazón, empezó a temblar tan fuertemente, que aparecía en los mínimos pulsos horriblemente; y temblando dijo estas palabras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.* En aquel punto el espíritu animal, el cual habita en la cámara a la cual todos los espíritus sensitivos llevan sus percepciones, empezó a maravillarse mucho y hablando especialmente a los espíritus de la visión, dijo estas palabras: *Apparuit iam beatitudo vestra.* En aquel punto el espíritu natural, el cual habita en aquella parte donde se administra el alimento nuestro, empezó a llorar y llorando dijo estas palabras: *Heu miser quia frequenter impeditus ero deinceps!*

El fundamento de este célebre pasaje en el cual, al principio de la *Vita nova,* Dante refleja en una triple alegoría la aparición, vestida de sanguíneo, de la «dama de su mente», ha sido

rastreado con bastante seguridad por los estudiosos, que han mostrado cómo los tres espíritus tienen un sólido cotejo en la terminología médica de la época[1]; no obstante esta reconstrucción es, a nuestro entender, incompleta, no sólo porque no restituye la fisiología medieval de los espíritus en todas sus articulaciones, sino sobre todo porque la doctrina neumática que se expresa en este pasaje no es en modo alguno reducible tan sólo al ámbito médico-fisiológico. En ella se entrelazan, por el contrario, todos los aspectos de la cultura medieval, de la medicina a la cosmología, de la psicología a la retórica y a la soteriología, y es justamente bajo su signo como logran fundirse armónicamente en el arranque de un edificio que es tal vez la más imponente catedral intelectual construida por el pensamiento tardío de la Edad Media. El hecho de que esa catedral haya quedado hasta ahora por lo menos parcialmente sepultada hace que hayamos mirado su fruto más perfecto, la lírica amorosa del siglo XIII, como una de esas estatuas mutiladas

1 Cf., para todos G. VITALE, «Ricerche intorno all'elemento filosofico nei poeti del dolce stil novo» (*Giornale Dantesco*, xviii, 1910, pp.168-174), que remite sobre todo a Alberto Magno. Vitale ve bien que los espíritus no son simples «personificaciones de las potencias del alma», pero no se da cuenta del nexo entre neumatología y teoría de la fantasía, y muestra al final que cree que «los espíritus eran una de tantas sutilezas entre las sutilezas, una abstracción entre las abstracciones, un error entre los errores». Sólo el estudio ejemplar de ROBERT KLEIN, «Spirito peregrino» (*Revue d'Études Italiennes*, xi, 1965, pp. 197-236; ahora en R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, pp. 31-64) ha echado las bases para una reconstrucción de la neumo-fantasmología medieval, mostrando las conexiones entre la teoría de la fantasía, la teoría neoplatónica del neuma-ochema, las teorías mágicas y soteriológicas; sin embargo, el haberlas concebido como «niveles» distintos y sólo casualmente comunicados en lugar de como articulaciones de un edificio unitario ha impedido a Klein sacar todas las consecuencias de su descubrimiento, sobre todo para lo que incumbe a la poesía amorosa. Para la historia de la neumología antigua, véase VERBEKE, *L'évolution de la doctrine du pneuma du stoïcisme à St. Augustin*, Paris-Louvain, 1945.

que el tiempo ha separado de los frontones de los templos griegos y de los tímpanos de las iglesias románicas y que nos sonrían ahora enigmáticamente en las salas de los museos. Como observaba Hegel, el destino benévolo que nos ofrecen estos bellos frutos caídos del árbol no nos restituye sin embargo, junto a ellos, «ni la tierra que los nutrió ni los elementos que formaron su sustancia ni el clima que hacía su individualidad ni la alternancia de las estaciones que regulaba el proceso de su devenir». Y así como, en el capítulo precedente, hemos intentado reconstruir las grandes líneas de la teoría medieval del fantasma, son esta «tierra» y este «clima» los que trataremos ahora de evocar en la excavación de aquella doctrina neumática en la que la fantasmología se deja resolver sin residuo.

El origen de la doctrina del neuma debe suponerse muy antiguo. El pasaje de Aristóteles al que los escritores medievales se refieren a menudo es *De generatione animalium*, 736*b*:

> Hay siempre en el esperma lo que hace fecundos a los espermas, o sea el llamado calor. Éste no es ni el fuego ni una potencia de tal género, sino el neuma almacenado en el esperma y en la espuma, y la naturaleza en este neuma que es análoga al elemento astral.

Este pasaje parece presuponer la existencia de una teoría ampliamente articulada y contiene ya dos elementos característicos de la neumología medieval: la naturaleza astral del neuma y su presencia en el esperma. Es probable que Aristóteles encontrara esta teoría en textos médicos más antiguos, algunos de los cuales llegaron verosímilmente también a los estoicos, y las alusiones al neuma en el *corpus* hipocrático parecen confirmar esta suposición[2]. El primer médico cuya doctrina neu-

2 Cf. HIPPOCRATIS, *De flatibus*, 3; *De morbo sacro*, 16; *Regimen*, 1, IX, X.

mática podemos retrazar con alguna seguridad es Diocles de Caristo, que Jaeger[3] sitúa en los comienzos del siglo III a. C., contemporáneo de Zenón, el fundador de la Stoa; pero la neumología cuyas líneas principales trazaremos ahora es patrimonio común de toda la medicina griega ulterior, desde Erasístrato a Galeno. Central en esta teoría es la idea de un neuma, de un soplo cálido que tiene su origen en las exhalaciones de la sangre o, según otros, en el aire exterior por el que es continuamente aspirado (o de ambos, según Galeno). Este neuma, único en Diocles de Caristo, es a menudo distinguido (por ejemplo por Erasístrato) en un neuma vital (ζωτικός), cuyo centro está en el ventrículo izquierdo del corazón, y un neuma psíquico (ψυχικός), localizado en el cerebro. Desde el corazón el neuma se difunde por el cuerpo, vivificándolo y sensibilizándolo, a través de un sistema circulatorio propio que penetra en todas las partes del organismo. Los canales de esta circulación son las arterias, que no contienen sangre, como las venas, sino sólo neuma. Arterias y venas comunican a las extremidades, lo cual explica por qué cuando se corta una arteria y el neuma invisible huye de ella, va seguido inmediatamente por la sangre que fluye de las venas[4]. Las alteraciones de esta circulación neumática producen enfermedades; si la sangre es demasiado abundante e invade las arterias, empujando al neuma cercano al corazón, se tiene fiebre; si, por el contrario, es empujada y se acumula en las extremidades de los vasos neumáticos, se tiene la inflamación.

De esta doctrina médica es de donde verosímilmente se dedujo la noción de neuma de los pensadores estoicos, que hacen de ella el principio central de su cosmología y de su psi-

3 *Diokles von Karystos*, Berlin, 1938.

4 Según Galeno, que critica esta teoría, el neuma circula en las venas mezclado con la sangre.

cología. En el pensamiento de Zenón y de Crisipo el neuma es un principio corpóreo, un cuerpo sutil (λεπτότερου σῶμα) y luminoso, idéntico al fuego, que impregna el universo y penetra en cada ser, en unos más y en otros menos, y es principio de crecimiento y de sensaciones. Este fuego «artista» (τεχνικόν) y divino es también la sustancia del sol y de los otros cuerpos celestes, de modo que puede decirse que el principio vital en las plantas y en los animales tiene la misma naturaleza de los cuerpos celestes y que un único principio vivifica el universo. Este soplo o fuego está presente en cada hombre para comunicarle la vida: el alma individual no es sino un fragmento de este principio divino. El neuma sin embargo no se introduce en el cuerpo desde el exterior, sino que es «connaturado» al cuerpo de cada uno y esto permite explicar tanto la reproducción, que tiene lugar a través de una corriente neumática que alcanza a los testículos y, en el esperma, se transmite a la palabra, como la percepción sensible, que se cumple a través de una circulación neumática que desde el corazón se dirige a las pupilas (ὁρατικόν πνεῦμα, el espíritu «visivo» de la fisiología medieval), donde entra en contacto con la porción de aire situada entre el órgano visivo y el objeto. Este contacto produce una tensión en el aire que se propaga según un cono cuyo vértice está en el ojo y cuya base delimita el campo visual. El centro de esta circulación está en el corazón, sede de la parte «hegemónica» del alma, en cuya sutil materia neumática se imprimen las imágenes de la fantasía como los signos de la escritura se imprimen en la tablilla de cera. También la voz es un neuma que se irradia desde lo hegemónico y, a través de la laringe, pone en movimiento la lengua, de modo que una misma circulación neumática anima a la inteligencia, a la voz, al esperma y a los cinco sentidos. Después de la muerte este neuma no deja de existir, sino que sube, por su ligereza, hasta la región sublunar, donde encuentra su lugar propio y se nutre, como

los astros, de los efluvios que suben de la tierra, inmóvil e indestructible.

En el neoplatonismo, el tema estoico del neuma, siguiendo la estela de una sugestión del *Timeo*[5], se concibe como un vehículo (ὄχημα) o cuerpo sutil que acompaña al alma en su romance soteriológico de los astros a la tierra. Así, en Porfirio, la bajada del alma a través de las órbitas planetarias hacia su destino terrestre aparece como su revestirse de una envoltura etérea, de una especie de sutil cuerpo neumático cuya sustancia está formada por los cuerpos celestes y que, en el transcurso de su itinerario astral, se va oscureciendo y humedeciendo progresivamente. Después de la muerte del cuerpo, si el alma ha sabido abstenerse del contacto con la materia, vuelve a subir al cielo junto con su vehículo neumático; si por el contrario no ha sabido apartarse de la materia, el neuma-oquema se hace pesado hasta el punto de que la mantiene sobre la tierra como una ostra mantenida entre sus valvas y la conduce al lugar del castigo[6]. Durante la vida terrestre, el neuma es el instrumento de la imaginación y, como tal, es el sujeto de los sueños, de los influjos astrales y de las iluminaciones divinas en la adivinación (cuando, según las palabras de Yámblico, «el vehículo etéreo y luminoso circunfuso en el alma es iluminado por la luz divina» y «los fantasmas divinos, movidos por la voluntad de los númenes, se apoderan de nuestra imaginación») y en el éxtasis, que Yámblico explica con la bajada de un neuma divino al cuerpo[7]. La noción de neuma interviene también en la demología neoplatónica: Porfirio, en un pasaje que es ciertamente el origen, aunque sea mediato, de la concepción dantesca del cuerpo aéreo de las almas en el Purgatorio, afirma que el cuerpo aéreo de los demonios altera su forma según su fantasía, reflejándose como en un espejo en el aire circundante, de modo que nos aparecen en formas siempre diferentes; Yámblico, por su parte, habla muchas veces del neuma luminoso de los demonios, de los héroes y de los arcontes que se revelan en la epopsia.

Si en la neumatología estoica y neoplatónica neuma y fantasma aparecen a menudo asimilados en una singular convergencia, es en el *De insomniis* de Sinesio donde se funden sin residuo en la idea de un «espíritu fantástico» (φανταστικόν πνεῦμα), sujeto de la sensación, de los sueños, de la adivinación y de los influjos divinos, en cuyo signo se cumple la exaltación de la fantasía como mediadora entre corpóreo e incorpóreo, racional e irracional, humano y divino. La fantasía es, para Sinesio, «el sentido de los sentidos» y el más cercano al conocimiento de lo divino, porque

> el espíritu fantástico es el sensorio más común y el primer cuerpo del alma. Se esconde en la interioridad y gobierna al ser viviente como desde una ciudadela. La naturaleza le ha construido en efecto alrededor toda la fábrica de la cabeza. El oído y la vista no son verdaderamente sentidos, sino instrumentos del sentido, ministros del sentido común como porteros del ser viviente, que refieren al amo lo que perciben en el exterior... El espíritu fantástico es, en cambio, un sentido perfecto en cada una de sus partes... sin intermediarios, es el más cercano al alma y ciertamente el más divino[8].

5 41*e*.

6 Sobre la teoría del neuma-ochema en el neoplatonismo, cf. PROCLUS, *The elements of theology*, al cuidado de E. R. Dodds, Oxford, 1963², ap. ii.

7 JAMBLIQUE, *Les mystères d'Égypte*, texto crítico y traducción de E. des Places, Paris, 1966, p. 117.

8 *De insomniis* (*Patrologia graeca*, 66, 1290).

Precisamente porque es, al mismo tiempo, el sentido más perfecto y el primer vehículo del alma, el espíritu fantástico es «el intermediario entre racional e irracional, corpóreo e incorpóreo y como el término común a través del cual lo divino comunica con lo que está más remoto de sí». En este entrelazamiento cada vez más cargado de temas soteriológicos y psicológicos, Sinesio, con una imagen feliz que habría de ejercer una duradera influencia y de la que es posible tal vez discernir un eco en la «navecilla del ingenio» de Dante, compara a la fantasía con un bajel sobre el que el alma primigenia desciende de las esferas celestes para unirse al mundo corpóreo[9]. Desde el momento en que este elogio de la fantasía está contenido en una obra sobre los sueños («en la vigilia», escribe Sinesio, «el hombre es sapiente, pero en el sueño es un dios»), conviene recordar que, también para Sinesio, el espíritu fantástico es ante todo el sujeto de los sueños y el órgano de la adivinación[10]. En esta función, con una imagen que habría de tener una fortuna duradera, se lo compara con un espejo (el espejo de Narciso es pues un espejo neumático) que recibe los «ídolos» que emanan de las cosas y en el cual, si está debidamente purificado, es posible discernir en el vaticinio las imágenes de los acontecimientos futuros. Además, según la tradición neoplatónica, este espíritu, durante la existencia terrena, puede sutilizarse y hacerse etéreo o bien oscurecerse y hacerse pesado: en este caso, se convierte en el simulacro (εἴδωλον) en el que el alma cumple su castigo.

9 *Ibid,* 1294.

10 Cuando Dante (*Convivio*, II, 8), hablando de las «adivinaciones de nuestros sueños», se pregunta si el órgano que recibe estas revelaciones es «corpóreo o incorpóreo» («e dico corporeo o incorporeo per le diverse opinioni ch'io truovo di ciò») debía aludir a las disputas sobre la naturaleza corpórea o incorpórea del neuma fantástico.

Si nos hemos demorado en esta obra de Sinesio, que fue discípulo de la mártir neoplatónica Hipatia y se convirtió después al cristianismo[11], es porque en este curioso librito se encuentra ya formulado, al menos en sus líneas esenciales, aquel complejo doctrinal que, identificando la imagen interior de la fantasmología aristotélica con el soplo cálido, vehículo del alma y de la vida, de la neumatología estoico-neoplatónica, alimentará tan fecundamente la ciencia, la especulación y la poesía del renacimiento intelectual desde el siglo XI hasta el XII. La síntesis que resulta de ello es tan característica, que la cultura europea de ese periodo podría definirse con razón como una neumofantasmología, en cuyo ámbito, que circunscribe a la vez una cosmología, una fisiología, una psicología y una soteriología, el soplo que anima al universo, circula en las arterias y fecunda al esperma es el mismo que, en el cerebro y en el corazón, recibe y forma los fantasmas de las cosas que vemos, imaginamos, soñamos y amamos; en cuanto cuerpo sutil del alma, es además el intermediario entre el alma y la materia, lo divino y lo humano, y, como tal, permite explicar todos los influjos entre corpóreo e incorpóreo, desde la fascinación mágica hasta las inclinaciones astrales.

En la transmisión de este complejo doctrinal, un lugar de primer plano corresponde a la medicina. El renacimiento de la neumatología en el siglo XI empieza en efecto con la tradición en latín, por obra de Constantino el Africano, en el *Liber regius* de ʻAlī ibnʻAbbās al-Magiūsī y alcanza una primera cúspide, hacia la mitad del siglo XII, con la traducción del *De differentia animae et spiritus* del médico árabe Costa ben Luca. En este lapso de tiempo la fisiología neumática de los médicos

11 Sobre la figura de Sinesio como mediador entre cristianismo y neoplatonismo, véase H.-I. Marrou, «Sinesio di Cerene e il neoplatonismo alessandrino», en *Il conflitto fra paganesimo e cristianesimo nel secolo iv*, Torino, 1968.

ejerció una influencia profunda sobre toda la cultura contemporánea.

> Es necesario que el cuerpo –se lee en *De motu cordis* del médico Alfredo el Inglés– cuya materia es sólida y obtusa, y el alma, que es de naturaleza sutilísima e incorpórea, sean reunidos por alguna cosa media que, participando de la naturaleza de ambos, una en un único pacto una variedad tan discorde. Si ese medio fuese de naturaleza del todo incorpórea, no se distinguiría del alma; si se sometiera en todo a las leyes de la materia, no diferiría de lo obtuso del cuerpo. Es pues necesario que no sea plenamente sensible ni del todo incorpóreo... Este vínculo de los extremos y órgano del movimiento corpóreo se llama espíritu...[12].

Mientras según algunos autores (entre ellos el citado Alfredo y su fuente Costa ben Luca) hay dos especies de espíritu, el vital y el animal, la mayor parte de los médicos distinguen en cambio tres: el *espíritu natural*, que tiene su origen en el hígado («aquella parte donde se administra el nutrimiento nuestro», en palabras de Dante) por las exhalaciones de la sangre que allí es purificada y digerida; desde el hígado procede a través de las venas hacia todos los miembros del cuerpo, acrecentando su vigor natural; el *espíritu vital*, que tiene origen en el corazón y se difunde a través de las arterias en todo el cuerpo vivificándolo; el *espíritu animal*, que nace en las cámaras del cerebro de una purificación del espíritu vital. Desde el tálamo izquierdo del corazón el espíritu vital asciende en efecto al cerebro a través de las arterias, pasa a través de sus tres celdas y allí, «por virtud de la fantasía y de la memoria se hace más puro y digerido (*digestior purgatiorque*) y se convierte en espíritu animal»[13].

12 *Des Alfred von Sareshel Schrift de motu cordis*, Munster, 1923, pp. 37 ss.
13 *Ibid.*, p. 45.

Desde el cerebro el espíritu animal llena los nervios e irradia por todo el cuerpo, produciendo la sensibilidad y el movimiento. Desde la celda fantástica se ramifica en efecto el nervio óptico que, bifurcándose, alcanza los ojos. En la cavidad de este nervio pasa el espíritu animal, que aquí se hace todavía más sutil[14] y, según una teoría, sale de los ojos como espíritu visivo, se dirige hasta el objeto a través del aire, que funge para él de «suplemento» y, habiéndose informado de su figura y de su color, regresa al ojo y de allí a la celda fantástica; según otra teoría[15], el espíritu visivo, sin salir del ojo, recibe a través del aire la impronta del objeto y la transmite al espíritu fantástico. Un mecanismo análogo vale para el oído y para los otros sentidos. En la celda fantástica, el espíritu animal actúa las imágenes de la fantasía, en la celda memorial produce la memoria y, en la logística, la razón.

14 «...Et cum altior et subtilior sit spiritus qui ad oculos dirigitur...» (JUAN DE SALISBURY, *De septem septenis*, en *Patrologia latina*, 199, 925). Este es el espíritu sutil de los stilnovistas (cf. GUIDO CAVALCANTI, «E quel sottile spirito che vede», en *Rimatori del dolce stil novo* cit., p. 38; «Pegli occhi fere un spirito sottile», en *ibid.*, p. 39).

15 El mecanismo de la visión y los problemas ópticos relacionados con ella, desde las ilusiones hasta la refracción en los espejos, se cuentan entre los argumentos más apasionadamente discutidos en una cultura «contemplativa» como es la tardo-antigua y medieval. El modo en que la antigüedad tardía consignó el problema a la Edad Media está resumido en el comentario de Calcidio al *Timeo* (*Timaeus Platonis sive de universitate interpetribus M. T. Cicerone et Chalcidio una cum eius docta explanatione*, Lutetiae, 1563, pp. 142 ss.), en Galeno (*De Hippocratis et Platonis placitis*, I, VII, caps. IV-V; también *De oculis liber* cit.; ambos en *Operum* cit., t. V) y en Nemesio (*Nemesii episcopi Premnon physicon a N. Alfano archiepiscopo Salerni in latinum translatum*, recognovit C. Burckardt, Leipzig, 1917, pp. 75 ss.). Sin un claro conocimiento de esta teoría neumática es simplemente imposible leer la poesía del siglo XIII, y en particular a los stilnovistas. Así por ejemplo, el fenómeno extático descrito por DANTE en *Vita nova*, XVI (los «spiriti del viso» que quedan fuera de su instrumento), sólo se puede entender en relación con esta concepción «espiritual» de la visión.

Todo el proceso psicológico que hemos descrito en el capítulo precedente es traducido y «espiritualizado» en los términos de esta circulación neumática. Y he aquí cómo sonará la psicología de Avicena, que habíamos expuesto anteriormente en términos puramente estáticos, una vez que haya sido restituida a su esencial contexto «espiritual»:

> ...La similitud [de la cosa] se une a la parte del espíritu que lleva la virtud visiva... y penetra en el espíritu que se encuentra en el primer ventrículo del cerebro y se imprime en este espíritu que lleva la virtud del sentido común... de allí el sentido común transmite la forma a aquella parte del espíritu que es contigua al espíritu que lo lleva e imprime allí esa forma y la pone así en la virtud formal que es la imaginativa... después la forma que está en la imaginación penetra en el ventrículo posterior y se une con el espíritu que lleva la virtud estimativa a través del espíritu que lleva la virtud imaginativa que, en los hombres, se llama cogitativa y la forma que estaba en la imaginativa se imprime en el espíritu de la virtud estimativa...[16]

Estamos ya incluso en situación de entender sin dificultad la teoría por la cual la sede primera de la sensibilidad y de la imaginación está en el corazón, pero éstas se actúan en el cerebro. El espíritu vital en efecto tiene su origen en el corazón, y es ese mismo espíritu el que, refinado y purificado, sube al cerebro y se convierte en espíritu animal. Una única corriente neumática circula en el organismo y en ella se unifica dinámicamente lo que sólo estáticamente se puede considerar dividido.

El espíritu animal es naturalmente inherente, además, al esperma: irradiándose por el cuerpo, alcanza los testículos, se convierte en «un jugo lácteo y tenaz y, cumplido el coito, sale

16 Avicena, *De anima,* III, 8.

al exterior»[17], donde, uniéndose al esperma femenino, forma el embrión y recibe los influjos astrales.

El problema que la fisiología neumática de los médicos planteaba a la antropología cristiana medieval era el del modo en que debía concebirse la relación entre el espíritu y el alma. En su *Pantechne*, Constantino Africano parece en efecto identificar el espíritu animal con la intelección, función por excelencia del alma racional, y alude además a la opinión de «ciertos filósofos que afirman que este espíritu del cerebro es el alma y que ésta es corpórea». Si ya Costa ben Luca se detiene en la diferencia entre el espíritu corpóreo y mortal y el alma incorpórea e inmortal, la preocupación de conciliar la neumología de los médicos con la doctrina cristiana es evidente en Guillermo de Saint-Thierry, que condena explícitamente el grave error de aquellos que identifican al espíritu con «aquella eminente parte del hombre que hace de él la imagen del Dios incorruptible y lo eleva por encima de todos los seres animados, o sea el alma racional». «El Autor de la naturaleza», escribe, con una fórmula que delata ejemplarmente la fractura metafísica de la presencia que caracteriza a la ontología cristiana, «ha circundado de misterio la unión del alma y del cuerpo. Inefable, incomprensible es el encuentro de estas dos sustancias»[18].

Es precisamente este *misterium ineffabile* el que constituye el tema de una de las obras más singulares del siglo XII: el *De unione corporis et spiritus* de Hugo de San Víctor. También Hu-

17 *Galeno ascriptus liber de compagine membrorum*, cap. XI (en *Operum* cit., p. 323).

18 Guillermo de Saint-Thierry, *De natura corporis et animae* (*Patrologia latina*, 180, 712). Véanse sobre este problema las observaciones de V. Liccaro en Ugo di San Vittore, *I tre giorni dell'invisibile luce. L'unione del corpo e dello spirito*, Firenze, 1974, pp. 195-196.

go, como Guillermo de Saint-Thierry, desconfía de toda identificación apresurada de corpóreo e incorpóreo y comienza por eso con las palabras del *Evangelio* de Juan según las cuales «lo que ha nacido de la carne es carne y lo que ha nacido del espíritu es espíritu». Pero, sobre el abismo que separa las dos sustancias, Hugo pone en obra una especie de mística escala de Jacob, a lo largo de la cual el cuerpo asciende hacia el espíritu y el espíritu desciende hasta el cuerpo:

> si no hubiera nada intermedio entre el espíritu y el cuerpo –escribe–, ni el espíritu hubiera podido encontrar al cuerpo ni el cuerpo al espíritu. Grande es la distancia entre cuerpo y espíritu: están lejos el uno del otro. Hay por lo tanto algo a través de lo cual el cuerpo sube para acercarse al espíritu y algo a través de lo cual a su vez el espíritu desciende para acercarse al cuerpo... No todos los cuerpos son de la misma calidad, sino que algunos son más altos, otros inferiores, otros sumos y casi transcendentes de la naturaleza corpórea. De modo semejante también entre los espíritus los hay más altos, inferiores e ínfimos, casi caídos por debajo de la naturaleza espiritual, porque de tal modo las cosas sumas se unen con las ínfimas... Asciende el cuerpo y desciende el espíritu: sube el espíritu y desciende Dios... El cuerpo asciende por medio de los sentidos, el espíritu asciende a través de la sensualidad. Piensa en la escala de Jacob: estaba apoyada en la tierra y su cima tocaba los cielos[19].

En la búsqueda de esta escala de Jacob, Hugo, inspirándose en la teoría neoplatónica del espíritu fantástico como mediador entre corpóreo e incorpóreo, irracional y racional, procede a una reevaluación de la fantasía que constituye un giro decisivo en la historia de la cultura medieval:

19 *De unione corporis et spiritus (Patrologia latina,* 177, 285).

> Entre los cuerpos es más noble y más cercano a la naturaleza espiritual aquel que posee por sí mismo un movimiento continuo y no puede nunca ser detenido desde el exterior; éste, en cuanto que suscita la sensación, imita la vida racional, y en cuanto que forma la imaginación, imita la sabiduría viviente. En el cuerpo no puede haber nada más alto y más cercano a la naturaleza espiritual que aquel en el cual, además de la sensación y por encima de ella, se origina la fuerza de la imaginación. Tal realidad es tan sublime, que por encima de ella nada más puede encontrarse sino la razón. La fuerza ígnea que ha recibido una forma del exterior, se dice sensación; esa misma forma transportada al interior se dice imaginación. En efecto, cuando la forma de la cosa sensible, tomada del exterior por medio de los rayos de la visión, es reconducida a los ojos por obra de la naturaleza y acogida por éstos, se tiene la visión. Sucesivamente, pasando a través de las siete membranas de los ojos y de los tres humores, finalmente purificada y conducida al interior, llega al cerebro y origina la imaginación. La imaginación, pasada de la parte anterior de la cabeza a la central, se pone en contacto con la misma sustancia del alma racional y provoca el discernimiento, ya tan purificada y hecha sutil como para poderse unir sin mediación con el mismo espíritu... La imaginación es pues una figura de la sensación, situada en la parte más alta del espíritu corpóreo y en la parte más baja del espíritu racional... En los animales irracionales no trasciende la celda fantástica, mientras que en los animales racionales llega hasta la celda racional donde entra en contacto con la misma sustancia incorpórea del alma... Ahora bien, la sustancia racional es una luz corpórea, la imaginación, en cuanto imagen de un cuerpo, es una sombra. Por eso, después de que la imaginación ha subido hasta la razón, como sombra que viene a la luz y se superpone a la luz, en cuanto que va a su encuentro se hace manifiesta y circunscrita, en cuanto que se le sobrepone, la ofusca, la envuelve, la cubre. Si la razón la recibe sobre sí

con la sola contemplación, la imaginación es para ella como una ropa que es exterior y la envuelve, de modo que fácilmente se puede liberar y desnudar de ella. Si por el contrario la razón se adhiere a ella con deleite, la imaginación se hace para ella como una piel, de modo que no puede separase de ella sin dolor, porque se había acercado a ella con amor... Así pues subiendo de los cuerpos ínfimos y extremos hasta el espíritu corpóreo, hay una progresión a través del sentido y la imaginación, que están ambos en el espíritu corpóreo. Inmediatamente después del cuerpo, en el espíritu incorpóreo hay la afección imaginaria que el alma recibe por su unión con el cuerpo, y por encima de ésta la razón que actúa sobre la imaginación[20].

En los padres que más resienten la influencia de Hugo, como Isaac de Stella y Alquiero de Clairvaux, esta función mediadora del espíritu fantástico queda reiterada y precisada: «el alma que es verdadero espíritu y la carne que es verdadero cuerpo fácil y convenientemente se unen en su punto extremo, es decir en lo fantástico del alma, que no es un cuerpo, pero es semejante al cuerpo y en la sensualidad de la carne que es casi espíritu...»[21].

Para medir la importancia de la reevaluación de la fantasía que se cumple en estos escritos, conviene recordar que, en la tradición cristiana medieval, la fantasía aparece muy a menudo en una luz decididamente negativa. No es inoportuno recordar a este propósito que las lascivas mujeres semidesnudas, las criaturas mitad humanas mitad fieras, los diablos aterradores y todo el amontonamiento de imágenes monstruosas y seductoras que se han cristalizado en la iconografía de las tentaciones de San Antonio, representan precisamente los fantasmas que el tentador ha suscitado en el espíritu fantástico del santo. Es justamente esa vertiginosa experiencia del alma la que, con la intuición polarizante que caracteriza al pensamiento medieval, se convierte ahora en el lugar donde se celebra la «unión inefable» de lo corpóreo y de lo incorpóreo, de la luz y de la sombra. Si el mediador espiritual de esta unión ha podido ser identificado, en el rastro del pensamiento neoplatónico, como el neuma fantástico, es porque ni siquiera en las más exaltadas teorizaciones románticas de la imaginación se la ha concebido de modo tan elevado y a la vez tan concreto como en el pensamiento de este época, que sin duda mucho más que la nuestra merece el nombre de «civilización de la imagen». Y si se tiene presente el estrecho nexo que une al amor y al fantasma, es fácil comprender la influencia profunda que esta reevaluación de la fantasía habría de ejercer en la teoría del amor. Incluso por haberse descubierto una polaridad positiva de la fantasía fue posible, de los modos que veremos, redescubrir una polaridad positiva y una «espiritualidad» en aquella enfermedad mortal del espíritu fantástico que era el amor.

Otro aspecto de la teoría neoplatónica del neuma fantástico que heredó la cultura medieval es aquel en el que éste se presentaba como el vehículo y el sujeto de los influjos mágicos. Se ha planteado a menudo la pregunta sobre lo que deba entenderse por fenómenos mágicos y, aunque este término se usa habitualmente con desenvoltura, no está claro si algo como un «fenómeno mágico» es en sí definible, sin recurso a un juego de oposiciones que varían con el variar de las culturas. No obstante, al menos en lo que se refiere a la época de la que nos ocupamos, podemos afirmar sin demasiada incertidumbre que hablar de la magia como de una esfera distinta de la neumopatología no tiene mucho sentido. En una cultura neumática, o sea en una

20 *Ibid.*, 287-288.

21 Alquiero de Clairvaux, *Liber de spiritu et anima* (*Patrologia latina*, 40, 789).

cultura fundada en la noción de «espíritu» como *quid medium* entre corpóreo e incorpóreo, la distinción entre magia y ciencia (y hasta la distinción entre magia y religión) no es de ninguna utilidad. Sólo el ocaso de la neumología y la consiguiente mutación semántica que llevará a la palabra «espíritu» a identificarse con la vaga noción que nos es familiar y que adquiere algún sentido sólo en oposición al término «materia», hará posible aquella dicotomía entre corpóreo e incorpóreo que es condición necesaria de una distinción entre ciencia y magia. Los llamados textos mágicos de la Edad Media (como los astrológicos y alquímicos) tienen simplemente por objeto algunos aspectos de la neumatología (en particular ciertos influjos entre espíritu y espíritu, o entre espíritu y cuerpo) y bajo este punto de vista, no se diferencian esencialmente de los textos, como las poesía de Cavalcanti o de Dante, que sería sin duda escandaloso definir como «mágicos». Así, el tratado árabe conocido en occidente bajo el nombre de *Picatrix*, que tanta influencia ejerció en el hermetismo renacentista, define la «clave de la sabiduría» como «la perfecta naturaleza», y ésta a su vez como «el neuma del filósofo que está unido a su estrella» (definición que, en este punto, debe ser perfectamente inteligible a nuestros lectores) y clasifica después las varias formas de magia según que tengan por objeto «espíritu por espíritu» (magia práctica y fantasmagoría), «espíritu por cuerpos» (talismánica) y «cuerpos por cuerpos» (alquimia)[22]. En particular, fenómenos que nosotros consideramos por excelencia como mágicos, tales como la fascinación, se dejan subsumir perfectamente en la doctrina de los influjos neumáticos y como tales son explicados por los autores medievales. Y si la fascinación pudo durante algún tiempo acercarse al amor casi como un modelo paradigmático, es porque ambos pertenecían a

22 *Picatrix: Das Ziel des Weisens, von Pseudo-Mağrīṭī*, Londres, 1962, pp. 7 y 205.

la esfera del neuma fantástico[23]. La opinión según la cual «con cierto arte de las mujeres y gracias al poder de los demonios los hombres pueden transformarse en lobos o jumentos» es explicada así por Alquiero como una acción de los demonios sobre el espíritu fantástico que, «mientras el cuerpo de un hombre yace en un lugar, vivo pero con los sentidos pesados más que el sueño, puede revertir la forma de un animal cualquiera y aparecer a los sentidos de otros hombres» y por Cecco de Ascoli como una ilusión demónica de la fantasía o como la asunción de un cuerpo aéreo por parte de un demonio[24].

La enucleación, en el seno de la neumatología medieval, de una esfera y de una literatura mágica es obra de una época que había perdido sus claves y no podía (o no quería) comprender la unidad de la doctrina ni el sentido preciso de sus articulaciones. Este proceso empieza ya con la teología escolástica que, aunque aceptando la doctrina médica de los espíritus, se esfuerza en aislarla en el ámbito de la fisiología corpórea y en quitarle todas las implicaciones soteriológicas y cosmológicas que hacían del neuma el mediador concreto y real de la «unión inefable» entre alma y cuerpo[25]. Empieza en

23 El acercamiento entre amor, que nace de la mirada, y la fascinación a través de los ojos está en Plutarco (*Symposiaka problemata*, l. V, p. VII; *de iis qui fascinare dicuntur*. «La vista, que es vaga y maravillosamente móvil, gracias al espíritu que emite una punta ígnea desde los ojos, disemina cierta fuerza admirable, por efecto de la cual los mortales cumplen y padecen muchas cosas... Los que tocan o escuchan no son heridos como los que miran y son mirados fijamente... La vista de las cosas bellas, aunque hiera a los ojos desde lejos, enciende en el ánimo de los amantes un fuego intestino»).

24 Alquiero de Clairvaux, *Liber de spiritu et anima* cit., 787; Cecco d'Ascoli, en el Comentario a la *Esfera de Sacrobosco*, en *L'Acerba* cit.

25 Así Santo Tomás (*De spiritualibus creaturis*, art. VII) responde negativamente a la cuestión *Utrum substantia spiritualis corpori aereo uniatur* y Alberto Magno (*De sp. et resp.*, I, I.8) niega que el espíritu sea el *medium* de la unión entre alma y cuerpo.

este punto una declinación que empujará fatalmente a la neumatología a la sombra de las búsquedas esotéricas, donde sobrevivirá largamente como la vía, hecha ya impracticable, que nuestra cultura hubiera podido tomar, pero que efectivamente no tomó. A la luz, permanecerá sólo en la doctrina médica de los espíritus corpóreos, que está todavía viva en Descartes y, con el nombre de vapores, aparece todavía en la *Encyclopédie* cuando ya Harvey había proporcionado el nuevo modelo de la circulación de la sangre. Antes de entrar en la sombra, la idea de neuma debía producir sin embargo todavía un tardío y espléndido fruto, y haciéndose «espíritu de amor», encontrar su expresión más alta en la lírica stilnovista.

Capítulo cuarto

Espíritu de amor

Es sobre este amplio y movido fundamento sobre el que debemos colocar la neumología dantesca y stilnovista. Los «tres espíritus» del principio de la *Vita nova* no son una aparición aislada al servicio de una intención alegórica puramente ornamental, sino que, como la enunciación de un tema al comienzo de la sonata, se insertan en un contexto en el que deberá jugar todos los registros de la doctrina neumática, de la fisiología a la cosmología, de la psicología a la soteriología. Y, como bien lo vio Klein, el soneto *Oltre la spera que piú larga gira*, que concluye la *Vita nova*, recoge estos motivos en una síntesis que, durante muchos versos, anticipa y compendia el viaje extático de la *Commedia*. El «espíritu peregrino» que, saliendo del corazón (sede, como sabemos, del espíritu vital), cumple su viaje celeste «más allá de la esfera que más ancha gira» es, como Dante nos informa, un «pensamiento», es decir una imaginación, o también, como podemos definirlo ahora con mayor pre-

cisión, un espíritu fantástico, que puede separarse, como sabemos, del cuerpo y recibir la forma de su visión de tal modo («in tale qualitate») que «mi intelecto no lo puede comprender» (sabemos por Avicena que el intelecto no puede recibir el fantasma sino abstraído de las cualidades sensibles; pero precisamente este límite funda aquí la capacidad visionaria del espíritu fantástico y casi su superioridad sobre el intelecto). Esta concepción del espíritu fantástico como sede y vehículo de los influjos celestes, que hemos encontrado ya en Sinesio, es afirmada explícitamente por Dante en el canto XVIII del *Purgatorio*, en la célebre invocación a la «imaginativa», en la que se pregunta qué es lo que mueve a la fantasía cuando, arrobada en su visión, no puede ser movida por el sentido:

> O imaginativa che ne rube
> talvolta sí di fuor, ch'om non s'accorge
> perché dintorno suonin mille tube,
> chi move te, se'l senso non ti porge?
> Moveti lume che nel ciel s'informa
> per sé o per voler che giú lo scorge.

Y la solidaridad del tema astral del neuma-ὄχημα neoplatónico con el tema psicológico del espíritu fantástico está todavía bien viva en Dante cuando escribe, en el *Convivio*, que «este espíritu viene por los rayos de la estrella»[1].

En el canto XXV del *Purgatorio* Dante expresa, por boca de Stazio, la teoría neumática del embrión que hemos encontrado ya en la tradición médica, y la del cuerpo aéreo del alma en la ultratumba, que nos es familiar por haberla encontrado en Porfirio y en Sinesio. La «sangre perfecta, que no beben pues / las sedientas venas» no es simplemente la sangre, como

1 *Convivio*, II, 6.9.

se ha repetido sin embargo a menudo, sino el espíritu que, como sabemos, se forma de la parte más pura y digesta de la sangre, y que, descendiendo a los testículos y transformado en semen, forma el embrión uniéndose, «en natural vaso», con la «sangre ajena». Y la doctrina de la «sombra» de las almas en el Purgatorio no es sino una singular transcripción de la idea neoplatónica del neuma como simulacro en el que el alma paga sus penas (que Orígenes, Avicena y más tarde Ficino desarrollarán en el sentido de la realidad puramente fantástica de las penas infernales), mientras que el «figurarse» de la sombra «según que nos afligen los deseos / y los otros afectos» no es sino un eco de la teoría porfiriana del «cuerpo aéreo» de los demonios, tan maleable que cambia de forma según sus fantasmas.

Toda la lírica stilnovista se sitúa bajo el signo de esta constelación neumática y sólo en su ámbito se hace plenamente inteligible. Cuando Cavalcanti habla de «espíritus sutiles», de «spiritelli», de «espíritus de amor» conviene no olvidar qué remotos pero coherentes armónicos debemos escuchar resonando en estas palabras. No se trata, como se ha creído, de una doctrina médica a la que, más o menos seriamente y no sin excentricidad, se hace referencia por parte de un poeta, sino de un sistema unitario de pensamiento en cuyo ámbito, como veremos, la poesía misma, en cuanto dictado de amor expirante, encuentra su lugar propio y su sentido más preñado. Así por ejemplo, un soneto como *Pegli occhi fere un spirito sottile*, tan obsesivamente escandido por la palabra «spirito», se ha considerado a menudo demasiado oscuro y extravagante para no contener una intención paródica (incluso autoparódica); sin embargo, restituido al contexto neumatológico que hemos tratado de reconstruir, no sólo aparece comprensible, sino que se presenta de plano como una rigurosa descripción del mecanismo neumático del eros y una verdadera y propia traducción en términos neumáticos de la psicología fantasmática del amor:

Pegli occhi fere un spirito sottile,
che fa'n la mente spirito destare,
dal qual si move spirito d'amare,
ch'ogn'altro spiritel[lo] fa gentile.

Sentir non pò di lu'spirito vile,
di cotanta vertú spirito appare:
quest'è lo spiritel che fa tremare,
lo spiritel che fa la donna umíle.

E poi da questo spirito si move
un altro dolce spirito soave,
che sieg[u]e un spiritello di mercede:

lo quale spiritel spiriti piove,
ché di ciascuno spirit'ha la chiave,
per forza d'uno spirito che'l vede.

El espíritu sutil que penetra a través de los ojos es el espíritu visivo que, como sabemos, es *altior et subtilius*; «hiriendo» a través de los ojos, despierta al espíritu que se encuentra en las celdas del cerebro y lo informa con la imagen de la dama. Y es de este espíritu del que nace el amor (el «spirito d'amare»), que intelige y hace temblar a todo otro espíritu (es decir al vital y al natural). La obsesión neumática de Guido es tal, que traduce continuamente el proceso psicológico en sus términos «espirituales»: las saetas de amor, que ya Alejandro de Afrodisia identificaba con las miradas de los amantes[2], se convierten así, en los stilnovistas, en un influjo de neuma a neuma[3], mientras que la imagen interior, el fantasma, se concibe siempre como un neuma fantástico, inserto en una circulación que encuentra en el movimiento amoroso de los espíritus su exasperación y su cumplimiento. Por eso el fantasma, objeto de amor y, para Cavalcanti, literalmente «formado de deseo» («formando di desio nova persona», «fatta di gioco in figura d'amore»[4]). La experiencia del círculo neumático que va de los ojos a la fantasía, de la fantasía a la memoria y de la memoria a todo el cuerpo, parece más bien ser la experiencia fundamental de Cavalcanti, de modo que la perfecta simetría espíritu-fantasma, que se había condensado en la fórmula neoplatónica del neuma fantástico, es siempre puntualmente verificable. Si se toma así la balada *Veggio negli occhi della donna mia*, no es difícil observar que ofrece un cotejo casi puntual del mecanismo neumático del soneto precedente, sólo que aquí la génesis del amor se describe en términos fantasmáticos: al espíritu sutil que hiere a través de los ojos y hace despertar al espíritu en la mente, hace eco la imagen que parece separarse del rostro de la dama para imprimir su figura en la fantasía, a la procesión de los espíritus uno del otro la germinación sucesiva de las imágenes de «belleza nueva»:

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sí che vi desta d'allegrezza vita.

2 «...leva pharetra sagittis referta pluribus, quoniam principio amor per radium oritur unum oculorum; statim quippe ut quis aspexit amavit; post frequentes ad rem amatam radios mittit, quasi tela jactat...» (el pasaje está en el libro I de los *Problemas* de ALEJANDRO DE AFRODISIA, en respuesta a la pregunta «Cur amantium extremae partes modo frigidae sunt, modo calidae?»; trad. latina de Angelo Poliziano en ANGELI POLITIANI, *Opera*, Lugduni, 1573, t. II, pp. 263-264*a*).

3 El mecanismo neumático del enamoramiento, constante en Cavalcanti (en *Rimatori del dolce stil novo* cit., XI, vv. 9-11; XII, vv. 9-12; XXVIII, vv. 4-7) se repite en Dante y en los stilnovistas.

4 Cf. *Ibid.*, XXIX, v. 17; XXXI, v. 22.

Cosa m'aven, quand'i'le son presente,
ch'i'no la posso a lo'ntelletto dire:
veder mi par de la sua labbia uscire
una sí bella donna, che la mente
comprender no la può, che'mmantenente
ne nasce un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: «La salute tua è apparita».

Là dove questa bella donna appare
s'ode una voce che le vèn davanti
e par che d'umiltà il su'nome canti
sí dolcemente, che, s'i'l vo'contare,
sento che'l su'valor mi fa tremare;
e movonsi nell'anima sospiri
che dicon: «Guarda; se tu coste'miri,
vedra'la sua vertú nel ciel salita».

Acaso nunca como en esta poesía la supremacía medieval de lo imaginario y su entrelazamiento «óptico» con lo real encuentra una expresión tan animada y a la vez meticulosa: la aparición del fantasma en la fantasía está apenas fijada en la memoria cuando de pronto, como en un juego de espejos, se forma en el intelecto una imagen de «bellezza nova» (nueva porque se ha desnudado, como sabemos, de las afecciones materiales), que es portadora de salvación porque es en ella donde el intelecto posible –único y separado según Averroes– se une al individuo singular.

Y en la célebre canción *Donna me prega*, centro del *trobar clus* cavalcantiano, que se ilumina sin embargo tan singularmente si se la restituye al complejo doctrinal que hemos intentado resucitar, el doble aspecto fantasmático y neumático del eros es evocado en la doble génesis de amor sugerida por los versos 16-18 y 21-23: al aspecto neumático-astral corresponde el «...sí formato, –come / diaffan da lume, – d'una scuritate / la qual da

Marte – vène, e fa demora», al fantasmático-psicológico el «Vèn da veduta forma che s'intende» (aquí «s'intende» no significa naturalmente «es entendida», sino que corresponde perfectamente, *a parte obiecti*, al «tragge intenzione» del canto XVIII del *Purgatorio*). El carácter rigurosamente fantasmático de la experiencia amorosa se remacha en la canción en términos tan extremos, que hasta la vista, en cuanto origen ocasional del enamoramiento, queda ahora excluida como no esencial (cf. el verso 65: «e, chi ben aude, –forma non si vede») en la orgullosa conciencia de la autosuficiencia de lo imaginario: «For di colore, d'essere diviso / affiso– 'n mezzo scuro, luce rade». Sólo el conocimiento de la teoría neumo-fantasmática en todas sus articulaciones permite resolver la añosa cuestión entre los fautores de una interpretación platónico-contemplativa de la teoría cavalcantiana del amor y los sostenedores de una interpretación opuesta. No hay *dos amores* (el amor-contemplación y el amor-concupiscencia), sino *una única experiencia amorosa*, que es a la vez contemplación (en cuanto que es obsesiva *cogitatio*) del fantasma interior y concupiscencia (en cuanto que el deseo tiene como origen y objeto inmediato el fantasma: «phantasia ea est, quae totum parit desiderium», en palabras de Gerson). El llamado averroísmo de Cavalcanti no consiste, como se ha afirmado, en una limitación de la experiencia amorosa al alma sensitiva, que tendría como consecuencia una concepción pesimista del eros y una rigurosa separación del intelecto posible, sino, justamente al contrario, como hemos visto más arriba, en el hecho de que el fantasma (el neuma fantástico), origen y objeto de amor, es precisamente aquello en que, como en un espejo, se cumple la unión (*copulatio*) del individuo con el intelecto único y separado[5].

---

5 Esta situación del fantasma permite también comprender el nexo entre la teoría del amor y la afirmación averroísta hoy bien documentada también en el ambiente de Cavalcanti (cf. P. O. Kristeller, «A philosophical treatise from

Pero tampoco Dante concibe el amor de manera diferente, cuando comprime su génesis y su naturaleza en aquellos cuatro ejemplares tercetos que pone en labios de Virgilio:

> Vostra apprensiva da essere verace
> tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,
> sí che l'animo ad essa volger face;
> e se, rivolto, inver'di lei si piega,
> quel piegare è amor, quell'è natura
> che per piacer di novo in voi si lega.
> Poi, como'l foco movesi in altura
> per la sua forma ch'è nata a salire
> là dove piú in sua matera dura,
> cosí l'animo preso entra in disire,
> ch'è moto spiritale, e mai non posa
> fin che la cosa amata il fa gioire.

Si aquí el proceso genético del amor se describe, en los términos fantasmáticos de la psicología que nos es ya familiar, como un plegarse y un volverse, casi como sobre un espejo, del alma en torno al fantasma «entendido» en la mente, el amor se define sin embargo como «movimiento espiritual» y se inserta en el movimiento de la circulación neumática.

Bologna dedicated to G. Cavalcanti», en *Studi in Onore di B. Nardi*, Firenze, 1955, vol I, pp. 425-463) de que la felicidad última puede alcanzarse por el hombre en esta vida y consiste en la contemplación de las sustancias separadas. Este nexo está dado por el hecho de que, a través de la contemplación del fantasma objeto de amor, se hace posible en acto la contemplación de las sustancias separadas (cf. SANTO TOMÁS, *Summa contra gentiles*, l. III, cap. XLIII, citando la opinión de Averroes: «Opertet igitur quod, quum intellecta speculativa sint nobis copulata per phantasmata, quae suint quasi quoddam subjectum eorum, etiam intellectus agens continuetur nobiscum, in quantum est forma intellectorum speculativorum... Unde cum ad intellectum agentem pertineat intelligere substantias separatas, intelligemus tunc substantias separatas, sicut nunc intelligimus intellecta speculativa; et hoc erit ultima hominis felicitas, in qua homo erit sicut quidam deus»).

La hipótesis sociológica que ve ante todo en el amor cortés un fenómeno social ha dominado tan intensamente las investigaciones sobre el origen de la poesía amorosa, que muy rara vez se ha procedido a un análisis de sus elementos estructurales tal como resultaban de los textos mismos. Así como el carácter rigurosamente fantasmático de la experiencia amorosa, aunque los poetas lo afirman explícita e inequívocamente, ha escapado casi siempre a un análisis coherente, en homenaje al mal entendido presupuesto según el cual una experiencia fantástica era necesariamente no pertinente para la inteligencia de un «fenómeno social», así también su naturaleza neumática, incluso cuando ha sido escuchada, se ha visto reducida a los límites de una teoría médica enteramente secundaria, gracias a la proyección del esquema dualista alma/cuerpo sobre una concepción que en cambio entendía precisamente mediar y superar esta contraposición. Podemos afirmar ahora sin vacilación que la teoría stilnovista del amor es, en el sentido que hemos visto, una *neumo-fantasmología*, en la que la teoría del fantasma de origen aristotélico se funde con la neumatología estoico-médico-neoplatónica en una experiencia que es, a la vez y en la misma medida, «movimiento espiritual» y proceso fantasmático. Sólo esa compleja herencia cultural puede explicar la característica dimensión, a la vez real e irreal, fisiológica y soteriológica, objetiva y subjetiva, que la experiencia erótica tiene en la lírica stilnovista. El objeto del amor es en efecto un fantasma, pero este fantasma es un «espíritu», inserto, como tal, en un círculo neumático en el que quedan abolidos y confundidos los confines entre lo exterior y lo interior, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y su objeto.

La unión de la fantasmología y de la neumatología se había cumplido ya, como hemos visto, en la tradición médica y en la doctrina neoplatónica del «espíritu fantástico» y había llevado a aquella reevaluación de la fantasía, como mediadora entre

cuerpo y alma y como sede de los influjos mágicos y divinos, que tiene en la obra de Hugo de San Víctor su modelo ejemplar. Pero ¿de qué manera el «espíritu fantástico» se ha convertido en un «espíritu de amor»? Si el encuentro entre Eros y el fantasma había sucedido ante el *miroërs perilleus* de Narciso, ¿en qué circunstancias ha hecho su ingreso el dios alado y armado de flechas en la severa doctrina neumática? ¿Y en qué medida esta convergencia entre amor y neuma es un descubrimiento original de los poeta de amor?

El carácter neumo-fantástico del Eros ha sido registrado por una tradición médica en la que las pasiones del ánimo estaban firmemente inscritas en la circulación de los espíritus. «El acto venéreo tiene la naturaleza del neuma, la prueba es que el miembro viril se erige porque se hincha», se lee en un pasaje de los *Problemas* de Aristóteles a propósito de la desdichada inclinación erótica de los melancólicos. En Galeno la neumatología erótica mantiene toda su crudeza fisiológica y el «movimiento espiritual» del amor es inseparable de la erección del miembro y la formación del esperma:

> Cuando alguno a través de uno de los cinco sentidos es empujado al amor, el corazón es fuertemente sacudido y de ese sacudimiento nacen dos espíritus, cálidos y secos. Uno de los cuales, el más sutil, alcanza el cerebro; el otro, que es más denso, difuso a través de los nervios, alcanza inmediatamente el miembro, e insinuándose entre los nervios y las membranas que lo forman y envuelven, lo erige... el primer espíritu, que hemos dicho que se encuentra en el cerebro, recibiendo de éste cierta humedad, a través de la médula espinal llega a los riñones... y pasando a través de dos canales se vierte en los testículos...[6]

6 *Galeno ascriptus liber de compagine membrorum* cit., cap. XI.

Y en el ámbito de la teoría de la fascinación, desde hacía mucho, como hemos visto, el amor se había considerado como una penetración neumática a través de la mirada, que «enciende en el ánimo de los amantes un fuego intestino».

Y sin embargo sólo en los stilnovistas la teoría del neuma se funde con la del amor en la intuición de una polaridad en la cual, como sucederá más tarde para la reevaluación humanística de la melancolía, la acentuación obsesiva de una experiencia patológica bien conocida de la diagnóstica médica corre pareja con su ennoblecimiento soteriológico, y en cuyo signo enfermedad mortal y salvación, ofuscamiento e iluminación, privación y plenitud aparecen problemática e inextricablemente conjuntados. La prueba de esta polaridad está contenida en un capítulo de historia de la medicina en el que el amor asume la sombría máscara saturnina de un morbo «semejante a la melancolía», que seca la cara y los ojos de los amantes y los precipita en la demencia y en la muerte. En los tratados medievales de medicina este morbo figura con el nombre de *amor hereos*.

Capítulo quinto

ENTRE NARCISO Y PIGMALIÓN

El amor suyo aquí es en efecto heroico y divino; y como tal quiero entenderlo, aunque por eso se le diga sujeto a tantos martirios; porque cada amante, que está desunido o separado de la cosa amada (a la cual, como está unido al afecto, querría estarlo con el efecto) se encuentra en congoja y pena, se irrita y se atormenta: no ya porque ame, dado que dignísima y nobilísimamente siente empleado el amor; sino porque está privado de aquella fruición que obtendría si hubiese llegado a aquel término al que tiende. No se duele por el deseo, que lo aviva, sino por la dificultad del estudio, que lo martiriza. Estímenlo pues otros en su lugar infeliz por esta apariencia de cruel destino, como que lo haya condenado a esas penas: porque él no dejará por eso de reconocer la obligación que tiene con el amor, y de darle gracias, porque le haya presentado ante los ojos de la mente una especie inteligible, en la cual, en esta terrena vida, encerrado en esa prisión de la carne, y atado

por esos nervios, y confirmado por esos huesos, le sea lícito contemplar más altamente la divinidad que si otra especie y similitud de ésta le fuese ofrecida[1].

No me parece que se haya preguntado sobre el origen y sobre las implicaciones de la expresión «amor heroico» en el texto bruniano, y en particular en este pasaje de los *Furori*. La vaga connotación semántica que el adjetivo «*eroico*» tiene en el uso moderno pareció evidentemente más que suficiente para la inteligencia del texto y no se notó que de esta manera se dejaba escapar propiamente el sentido que la elección de esta expresión debió tener para Bruno, que no la había inventado en absoluto, sino que la había recibido o, por mejor decir, transferido de una antigua y todavía viva tradición.

La expresión «amor heroico» tiene en efecto tras de sí una larga historia que no remite sin embargo, como podría esperarse, al mundo claro y luminoso de los héroes, sino al mundo oscuro y siniestro de la patología médica y de la demonología neoplatónica[2]. La reconstrucción de esta historia constituye una contraprueba de lo que Aby Warburg había ya mostrado para la historia de las imágenes, a saber que la cultura occidental se desarrolla y transforma a través de un proceso de «polarización»

1 G. Bruno, *De gli eroici furori*, parte I, diálogo III, in G. Bruno, *Opere italiane*, vol. II, Bari, 1925, p. 339.

2 Corresponde a J. L. Lowes («The "loveres maladye of hereos"», en *Modern Philology*, XI, abril 1914, pp. 491-591) el mérito de haber reconstruido la historia semántica de la expresión *amor hereos*, a propósito de su ocurrencia en el *Knights tale* de Chaucer. Desgraciadamente el estudio de Lowes quedó, al parecer, ignorado de los filólogos romances y de los italianistas. Nardi, que cita el *De amore heroyco* de Arnaldo de Villanova en su estudio sobre *L'amore e i medici medioevali* (en *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, 1964, pp. 238-267) no se interroga sobre el origen de la expresión y muestra no conocer el estudio de Lowes.

de la tradición cultural recibida[3]. Esto no significa que no haya en ella momentos creativos y revolucionarios (la historia de la expresión «amor heroico» ilustra precisamente, por el contrario, uno de tales momentos), sino simplemente que (puesto que toda cultura es esencialmente un proceso de transmisión de *Nachleben*) creaciones y revoluciones operan, en general, «polarizando» los datos proporcionados por la tradición, hasta llegar, en ciertos casos, a sus total inversión semántica. La cultura europea es, a pesar de todo, conservadora, y es conservadora precisamente en la medida en que es progresista y revolucionaria.

Si abrimos un tratado de medicina medieval en la sección dedicada a la patología cerebral, después de los capítulos dedicados a la manía y a melancolía, nos topamos casi infaliblemente con la rúbrica *de amore qui hereos dicitur* (o bien *de amore heroico*). El *Lilium medicinale* de Bernardo Gordonio, profesor en Montpellier alrededor de 1285, describe esa enfermedad en estos términos:

> El morbo que es llamado hereos es una angustia melancólica causada por el amor a una mujer.
>
> *Causa*. La causa de esta afección es una corrupción de la facultad estimativa por vía de una figura que ha quedado en ella fuertemente impresa. Cuando alguno es presa del amor de una mujer, concibe fuertemente su forma, su figura y el modo, porque cree y piensa que ella sea la mujer más bella, la más venerable, más extraordinaria y más dotada en el cuerpo y en el ánimo; y por eso ardientemente la

3 El redescubrimiento de la noción goethiana de polaridad para el objetivo de una comprensión global de nuestra cultura se cuenta entre las más fecundas herencias que A. Warburg deja a la ciencia de la cultura. Sobre el concepto de polaridad en Warburg, véanse los pasajes citados en Ernst H. Gombrich, *A. Warburg. An intellectual biography*, London, 1970, pp. 241 y 248. Sobre el pensamiento de Warburg véase G. Agamben, «A. Warburg e la scienza senza nome», en *Prospettive Settanta*, julio-septiembre 1975.

desea, sin rémora ni medida, pensando que si pudiese satisfacer su deseo, alcanzaría su beatitud y su felicidad. Y tan alterado está el juicio de la razón, que continuamente imagina la forma de la mujer y abandona todas sus actividades, tanto que, si alguno le habla, apenas logra entender. Y puesto que está en incesante meditación, se define como angustia melancólica. Y se llama *hereos* porque los señores y los nobles a causa de la abundancia de delicias solían incurrir en esta afección, y así como la felicidad es la perfección del amor, así el *hereos* es la perfección del amor.

La virtud estimativa, que es la más alta de las virtudes sensibles, gobierna a la imaginativa y la imaginativa a la concupiscible; a su vez la concupiscible a la irascible y la irascible a la virtud que hace moverse los músculos: por eso todo el cuerpo se mueve entonces sin ningún orden racional y corre noche y día de calle en calle ignorando el calor y el frío y todos los peligros...

Signos. Signos [de esta enfermedad] son cuando omiten el sueño, la comida y la bebida y todo el cuerpo se debilita, salvo los ojos. Tienen imaginaciones escondidas y profundas con suspiros luctuosos; y si escuchan canciones de separación de amor, de pronto empiezan a llorar y a entristecerse, si en cambio escuchan de amores reunidos, de pronto ríen y cantan. Su pulso es vario y desordenado; pero se hace rápido, frecuente y fuerte si se nombra a la mujer que aman o si pasa delante de ellos...

Prognosis. La prognosis es que si no son curados caen en la manía o bien mueren.

Cura. El enfermo u obedece a la razón o no. En el primer caso quíteselo de aquella falsa imaginación por obra de un buen hombre del que tenga temor e indúzcaselo a la vergüenza con palabras y admoniciones mostrándose los peligros del siglo, el día del juicio y los goces del paraíso. En caso de que no obedezca a la razón, si es un joven con el que se use todavía la fuerza, entonces fustíguesele a menudo y con fuerza hasta que esté todo machacado y maltrecho; después anunciésele algo muy triste, a fin de que la tristeza mayor ofusque la menor. O bien anúnciesele algo muy placentero, por ejemplo que ha sido hecho senescal o *baglivo* o que le ha sido atribuido un gran beneficio... Después ocúpeselo en alguna acción necesaria... y lléveselo a países lejanos para que vea cosas varias y diversas. Después exhórteselo a amar a muchas mujeres, de modo que del amor de una se distraiga por el amor por la otra, como dice Ovidio: os exhorto a tener dos amigas; con mayor razón incluso más, si es posible. Conviene también mudar de régimen y encontrarse entre amigos, ir por lugares donde haya prados floridos, montes, bosques, perfumes, y cosas hermosas de ver, cantos de pájaros e instrumentos musicales... Al final, si no hay otro remedio, pidamos la ayuda y el consejo de las viejas, a fin de que la difamen y la deshonren... Búsquese también una vieja asquerosísima de aspecto con grandes dientes y barba, con un vestido feo y vil y que lleve bajo el regazo un paño sucio de menstruo; llegada en presencia de la amada, empiece a estropearle la camisa diciendo que es tiñosa y borracha, que se mea en la cama, que es epiléptica e impúdica, que en su cuerpo hay excrecencias enormes llenas de hedor y otras porquerías de las que las viejas están enteradas. Si con esto no ha quedado persuadido, entonces la vieja saque afuera de improviso el paño menstrual bajo su cara, aullando: así es tu amiga, así. Y si ni siquiera con esto queda inducido a dejarla perder, entonces no es un hombre, sino un diablo encarnado...[4]

[4] La citada descripción de Gordonio concuerda en sus líneas generales con la de Arnaldo da Villanova (ARNALDI VILLANOVANI, *Praxis medicinalis*, Lugduni, 1568). Las descripciones más antiguas son tal vez las del *Pantechni* y las del *Viaticum* de CONSTANTINO AFRICANO (cc. 1020-1087), traducciones el primero del *Liber regius* del médico persa 'Alī ibn 'Abbās al-Maǧūsī (conocido en latín como Haly Abbas) y el segundo de un tratado árabe compuesto en la segunda mitad del siglo X.

El lector atento habrá notado en seguida que en la descripción de Gordonio vuelven a encontrarse casi todos los elementos de la teoría erótica que hemos intentado reconstruir en las páginas precedentes. Ante todo el aspecto fantasmático de la experiencia amorosa, que era una de las más tenaces adquisiciones de la psicología de los poetas, está explícitamente reafirmada. El morbo «heroico» está en efecto localizado según Gordonio en la imaginación, incluso, más precisamente en la *estimativa*[5] que, en la psicología de Avicena, es la facultad situada en la cúspide de la cavidad mediana del cerebro que aprehende las intenciones no sensibles que se encuentran en los objetos sensibles y juzga su bondad o maldad, conveniencia o no conveniencia. Esta precisión topológica no es indiferente, porque es precisamente esta facultad estimativa (definida como «la virtud que aconseja / y del asentimiento debe mantener el umbral») la que Dante pone en causa para fundar la libertad y la responsabilidad de la experiencia amorosa en el pasaje del *Purgatorio* donde, por boca de Virgilio, desmiente secamente a «la gente que tenía / cualquier amor por cosa en sí laudable»[6]. También en el soneto *Per quella via che la bellezza corre*, la torre que se abre cuando el alma consiente y que en cambio queda cerrada ante el gallardo fantasma de Lisetta, alude a esta facultad, cuya sede está en aquella misma parte «donde amor habita».

Es el ofuscamiento de esta facultad lo que, según los médicos, pone en movimiento la patología del *amor hereos.* El error de la estimativa (que gobierna a la imaginación, la cual está a su vez a la cabeza de las otras virtudes) desencadena en efecto

---

5 Misma localización en Arnaldo; más genéricamente otros médicos hablan de una *corruptio virtutis imaginativae*.

6 *Purgatorio*, XVIII, 35-36.

el deseo[7] y el deseo empuja a imaginación y memoria a revolverse obsesivamente en torno al fantasma que se imprime en ella cada vez más fuertemente en un círculo morboso en cuyo ámbito Eros viene a asumir la hosca máscara saturnina de la patología melancólica. La exaltada sobrevaloración del objeto de amor, que se cuenta entre las intuiciones más características de los poetas de amor, encuentra así su explicación prosaica precisamente en el vicio de la virtud estimativa («piensa que sea la mujer más bella, más venerable, más extraordinaria y más dotada en el cuerpo y en el alma»). Pero más sorprendente aún es encontrar entre los remedios más insistentemente aconsejados por los médicos contra el *amor heros* aquel *locus amoenus* que es tal vez el *topos* más constante y ejemplar de la lírica provenzal: «Conviene», prescribe el médico Valesco de Taranta, «caminar por prados, verduras y bosques con compañeros y amigos, en jardines floridos donde cantan los pájaros y se oyen los ruiseñores...» La conjunción del *locus amoenus* con la máxima exaltación del *joi* amoroso, tan característica de la poesía de los trovadores, aparece bajo esta luz casi como un vuelco a sabiendas y un jactancioso desafío a los remedios de amor aconsejados por los médicos. Y es tal vez por un análogo mentís a las pretendidas terapéuticas de los médicos («anúnciesele algo muy placentero, por ejemplo que ha sido hecho senescal o *baglivo*, o que le ha sido atribuido un gran beneficio»), por lo que los poetas no se cansan de repetir que ninguna condición, ni siquiera la de emperador, puede igualarse a la alegría amorosa.

---

7 Con profunda intuición, la psicofisiología medieval hace depender el deseo (*vis appetitiva*) de la imaginación (cf. JEAN DE LA ROCHELLE, *Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae*, al cuidado de P. Michaud, Paris, 1964: «...vis appetitiva et desiderativa, que, cum ymaginatur forma que appetitiva aut respuitur, imperat alii virtuti moventi ut moveat...»; así ARNALDO DA VILLANOVA en su *De coitu*: «Tria autem sunt in coitu; appetitus ex cogitatione phantastica ortus, spiritus et humor»).

También la extravagante cura aconsejada por Gordonio de la vieja asquerosa que, con su grotesco contraste, apaga y anula los efectos de la sobrevaloración del objeto de amor, no deja de tener su contrapartida en la poesía amorosa; permite en particular leer de manera nueva el soneto de Cavalcanti *Guara, Manetto, quella scrignutuzza*, cuya intención jocosa se esclarece precisamente por referencia a una terapia médica absolutamente seria. La cura radical que Guido sugiere a Manetto es en efecto exactamente la que propone el médico de Montpellier: la vista repugnante de la «cajuela» [«scrignutuzza»] al lado de la «bella donna gentiluzza» tendrá el efecto infalible de curar con una risotada cualquier enfermedad de amor o morbo melancólico («tu non avresti niquità sí forte / né saresti angoscioso sí d'amore / né sí involto di malinconia...»); «y si ni siquiera así queda inducido a dejarla perder», concluía desconsoladamente la experiencia clínica de Gordonio, «entonces no es un hombre, sino un diablo encarnado».

En la patología del *amor hereos* se encuentra también el segundo elemento esencial de la teoría del amor, a saber su carácter neumático: Arnaldo de Villanova, en el *De amore qui heroycus nominatur*, que es tal vez el tratado más amplio del argumento, rastrea en efecto la causa del error de la estimativa en un vicio no de la facultad misma, sino de su instrumento, es decir los espíritus que afluyen «copiosos y como hirvientes» a la cavidad mediana del cerebro, que no logra enfriarlos, «de modo que confunden el juicio y, como embriagándolo, extravían y engañan a los hombres»[8] y justamente a causa de este exceso de calor de sequedad, la celda anterior, en la que reside la imaginación, se seca a su vez y retiene tanto más fuertemente al

8 Arnaldo de Villanova, *De amore qui heroycus nominatur*, cap. II, en Arnaldi Villanovani, *Praxis medicinalis* cit.

fantasma que irrita la pasión heroica. Y todo el complejo mecanismo de suspiros, tan ceremonialmente presentes en la experiencia de los poetas, encuentra puntualmente en los médicos su explicación neumática[9].

Si esto es así, podemos afirmar que la primera vez que algo semejante al amor tal como lo entenderán y describirán los poetas hace su aparición en la cultura occidental, es, en forma patológica, en la sección sobre enfermedades del cerebro en los tratados de medicina a partir del siglo IX. En el sombrío síndrome «semejante a la melancolía» que los médicos delinean bajo la rúbrica del *amor hereos*, se encuentran en efecto, con signo negativo, casi todos los elementos que caracterizan al amor noble de los poetas. Esto significa que la reevaluación del amor por obra de los poetas a partir del siglo XII no tiene lugar a través de un redescubrimiento de la concepción «alta» del Eros que el *Fedro* y el *Banquete* habían consignado a la tradición filosófica occidental, sino a través de una polarización del mortal morbo «heroico» de la tradición médica que, en el encuentro con lo que Warburg habría llamado «voluntad selectiva» de la época, sufre una radical inversión semántica. Así como, dos siglos más tarde, los humanistas, según una intención cuyo emblema se ha fijado para siempre en el genio alado de la melancolía dureriana, modelaron la fisonomía de su más alto ideal humano, el hombre contemplativo, sobre las torvas facciones saturninas de lo que una antigua tradición médica consideraba el más desventurado de los temperamentos, así también es bajo el sello de una enfermedad mortal de la imaginación como los poetas acuñaron la que habría de conver-

9 «Similiter», continúa Arnaldo en el mismo capítulo, «et in absentia rei desideratae tristatur et cum ad comprehensum, diu cordis recreatione copiosus aer attractus, forti spiritu cum vaporibus diu praefocatis interius expellatur, oritur in eisdem alta suspiriorum emissio».

tirse en la más noble experiencia espiritual del hombre europeo moderno. Más bien, dada la sustancial afinidad entre la melancolía y el *amor hereos*, podemos decir que sólo porque los poetas, a partir del siglo XII, operaron un audaz y radical vuelco de la teoría médica del amor heroico, fue posible dos siglos más tarde para los humanistas proceder a su reevaluación del temperamento saturnino.

Lo que en Platón era una nítida contraposición entre dos «Amores» (que tenían genealogía distinta que hacía juego con dos Venus, la celeste y la pandemia), se convierte así en la tradición occidental en un único Eros fuertemente polarizado en la tensión lacerante entre dos extremos de signo opuesto. La idea freudiana de *libido*, con su connotación esencialmente unitaria, pero que puede volverse en direcciones opuestas, aparece en esta perspectiva como una tardía pero legítima heredera de la idea medieval del amor. Y es al hecho de que su más alto ideal moral sea inseparable de una experiencia baja y fantasmática a lo que se debe probablemente el carácter ambiguo de toda concepción occidental moderna de la felicidad, respecto del ideal contemplativo griego de la θεωρία como τελεία εὐδαιμονία, todavía vivo en la concepción medieval del intelecto separado. Que, a partir por lo menos del siglo XII, la idea de la felicidad aparezca entrelazada con la de la restauración del «dulce juego» de la inocencia edénica, que la felicidad sea, en otras palabras, inseparable del proyecto de una redención y de un cumplimiento del Eros corpóreo, es el rasgo específico, aunque rara vez percibido como tal, de la moderna concepción occidental de la felicidad, según una cifra que, ya formulada en la figura dantesca de Matelda, vuelve a proponerse en el tema renacentista de la extática «ninfa» danzante y que tiene sus últimos vástagos simbólicos en las *Fêtes galantes* de Watteau y en las bañistas de Cézanne; y, aunque remoto de su impulso original, es todavía el lúcido proyecto poético

del amor como cumplimiento y restauración de la inocencia edénica el que sobrevive sin saberlo en la aspiración contemporánea a una liberación de la sensualidad como condición de la felicidad.

Si es verdad que, en la historia de la cultura, las grandes innovaciones se operan a menudo a partir de elementos recibidos de la tradición, es sin embargo igualmente verdad que las «polarizaciones» a través de las cuales una época afirma su propia novedad respecto del pasado se hacen posibles en general por la preexistencia, en el seno de la herencia transmitida por la tradición, de una tensión potencial, que precisamente se reactualiza y se polariza en el encuentro con la nueva época (Aby Warburg hablaba, a este propósito, de los símbolos culturales como de «dinamogramas» o condensadores eléctricos que transmiten una carga enérgica en toda su tensión, pero sin caracterizarla semánticamente de modo positivo o negativo). Así la reevaluación de la melancolía fue sin duda uno de los modos a través de los cuales el humanismo afirmó su propia nueva actitud frente al mundo, pero indudablemente se hizo posible por la existencia, en la concepción clásica del humor negro, de una ambigüedad que está ya presente en Aristóteles (en cuyos *Problemas* se dice que el más desventurado de los temperamentos es sin embargo también aquel al que pertenecen los hombres más geniales) y cuya continuidad está atestiguada, entre otras cosas, por la doble polaridad de la *tristitia-acedia* en la tradición patrística. Incluso la figura patológica del *amor hereos* contiene en sí tal tensión potencial. En este caso, la tensión refleja más bien un origen ajeno al ámbito médico en sentido estrecho y que, a través de las clasificaciones demonológicas de la cosmología teúrgica, se remonta al pensamiento neoplatónico. Así, a pesar de todo, la sombría figura del amor-enfermedad (y a través de ella, la teoría poética del amor) se enlaza, aunque por caminos oblicuos y mediatos, con

la herencia del filósofo que había hecho del amor la más alta experiencia iniciática del alma; pero esta conexión incumbe curiosamente no al amor celeste, sino a su homónimo del lado siniestro, ese «amor en la parte enferma» del que habla en el *Banquete* el médico Eurisimaco[10].

La prueba de este origen la proporciona el nombre mismo *amor hereos*. Lowes hace derivar el término *hereos* de una errónea transcripción latina del griego ἔρως, de la que le parece entrever un indicio en un manuscrito latino del siglo VI que contiene una traducción muy incorrecta de la Συνόψις del médico griego Oribasio. Aparte del hecho de que esta hipótesis no explica en modo alguno el singular bilingüismo *amor hereos*, choca contra la explícita afirmación de las fuentes médicas que de manera concordante entienden el término *hereos* remontándolo a *herus (erus)* o a *heros*, que además es el único de donde puede derivar el adjetivo *heroycus* que se encuentra, entre otros sitios, en Arnaldo de Villanova. La convergencia semántica entre amor y héroe, que se encuentra ya en una etimología imaginaria del *Cratilo* platónico, con la que Sócrates hace derivar juguetonamente la palabra héroe (ἥρως) de amor (ἔρως), «porque los héroes son generados por Eros»[11], se ha cumplido verosímilmente en el ámbito de la resurrección neoplatónica del culto popular a los héroes y de la demología teúrgica. Los «espíritus de los difuntos» ligados a antiguos cultos locales[12] y que ya el tratado hipocrático sobre el morbo sagrado computaba entre las

10 *Convivio*, 186*b*.

11 *Cratilo*, 398*c-e*.

12 Sobre el culto a los héroes siempre son útiles las noticias de E. ROHDE, *Psyche*, Freiburg im Breisgau, 1890-1894; trad. italiana, Bari, 1970, pp. 150-203. Sobre los héroes como causa de enfermedades mentales, cf. HIPÓCRATES, *De morbo sacro*, I, VI, 360 y las observaciones de E. R. DODDS, *The Greeks and the irrational*, Berkeley-Los Angeles, 1951, p. 77.

causas de enfermedad mental, quedan aquí insertados en la jerarquía de las criaturas sobrehumanas que proceden del Uno y que se revelan en las prácticas teúrgicas. El *De mysteriis* de Yámblico describe minuciosamente lo que distingue a la epifanía y la influencia de los héroes respecto de los demonios y de los arcontes, y Proclo, hablando de las jerarquías demónicas extáticamente tendidas hacia lo divino, dice que «el ejército de los héroes se mueve ebrio junto a los ángeles y los demonios en torno a la belleza»[13]. En su comentario al *Carme aureo* de Pitágoras, Hierocles define a los héroes como «un género intermedio de naturalezas racionales que ocupan el espacio después de los dioses inmortales, preceden a la humana naturaleza y conjuntan las cosas últimas con las primeras». Siguiendo las huellas de la etimología fantástica del *Cratilo* (pero con una profundización semántica que atestigua el nuevo papel que los héroes desarrollan en el *revival* neoplatónico), explica de este modo el término «héroes ilustres» (αγαυοὶ ἥρωες) del carmen pitagórico: «Con razón se los llama *héroes ilustres*, por cuanto son buenos (ἀγαθοὶ) y luminosos (φωτεινοί) y nunca tocados por el vicio o por el olvido; héroes (ἥρωες) por cuanto son amores (ἔρωες) y erotes (ἔρωτες), a modo de enamorados y amantes del dios, que nos sacan de esta morada terrenal y nos elevan a la ciudad divina»[14]. En esta perspectiva, los héroes son identificados por Hierocles con los ángeles de la teología hebrea y cristiana: «a veces se los llama también ángeles, por cuanto nos manifiestan y anuncian los cánones de la vida beata». Este pasaje muestra que el acercamiento entre héroe y amor se cumple originalmente en una constelación positiva y que sólo a través de un

13 JAMBLIQUE, *Les mystères* cit. II, 6 y *passim;* PROCLO, *In Platonicum Alcibiadem de anima atque daemone*, in aedibus Aldi, Venetiis, 1516 (trad. latina de Marsilio Ficino).

14 HIEROCLIS, *Commentarium in Aureum carmen*, III, 2.

lento proceso histórico, en el encuentro con la teurgia mágica y en el choque con el cristianismo, el héroe-eros adquiere la polaridad negativa que sobrevive como componente único en la doctrina médica del *amor hereos*.

Sobre la construcción de la jerarquía demonológica neoplatónica operó probablemente la sugestión del pasaje del *Epinomis* en el que Platón, clasificando cinco especies de seres vivientes y los elementos que les corresponden (fuego, éter, aire, agua, tierra), nombra una especie intermedia entre los demonios etéreos y las criaturas terrestres:

> en cuanto a la especie aérea (ἀέριον γένος), que ocupa un lugar intermedio y viene en tercer lugar y tiene función de mensajera y de intérprete, es necesario honrarla con oraciones en reconocimiento de su mediación favorable. Cada una de estas dos especies de vivientes es enteramente diáfana, y por más que uno se acerque, no es nunca perceptible; ambas participan de una maravillosa inteligencia, porque están dotadas de capacidad de aprender bien y de memoria; conocen nuestros pensamientos y aman maravillosamente lo que es bueno y bello en nosotros y odian al hombre verdaderamente perverso. Son en efecto accesibles al dolor (mientras que el dios que posee la perfección de la especie divina permanece ajeno al placer y al dolor), y puesto que el cielo está lleno de seres vivos, se hacen intérpretes entre ellos e informan a los más altos sobre todos y sobre todo, transportándose con ágil impulso hacia la tierra y hacia todo el cielo[15].

La función mediadora que el *Epinomis* asigna al demonio aéreo corresponde perfectamente a la que en el *Banquete* (202*e*) se atribuye casi con las mismas palabras al amor («¿cuál

15 *Epinomis*, 984*a*.

es su función?» «Interpretar y transmitir a los dioses toda cosa de los hombres...») y es presumiblemente esta correspondencia la que operó en el sentido de una progresiva identificación entre el amor y el demonio aéreo, del cual, en el pasaje de Calcidio que transmitió a la Edad Media la demonología del *Epinomis*, se dice que «en cuanto que está más cerca de la tierra, es el más idóneo para la pasión de los afectos»[16]. En Apuleyo, que a través de la polémica agustiniana fue bien conocido de los pensadores cristianos, mientras que, por una parte, la función mediadora de los demonios y su identificación con el elemento aéreo son puntualmente reafirmadas, por otra Amor es clasificado explícitamente entre los demonios aéreos y ocupa más bien, entre éstos, una posición eminente: «Hay... un género más alto y augusto de demonios, que, libres de los cepos y lazos corpóreos, tienen a su cuidado determinada potestad: entre éstos están Sueño y Amor...»[17].

En el padre de la Iglesia y filósofo neoplatónico tardío Psello, la polaridad negativa de la demonología, ya presente con impresionante riqueza de detalles en el *De abstinentia* de Porfirio, que pone, entre otras cosas, bajo el influjo de los demonios maléficos la confección de filtros amorosos, aparece ya fundida con la doctrina del espíritu fantástico como vehículo de la fascinación y del enamoramiento, mientras se acentúa contemporáneamente el carácter oscuro y siniestro del demonio aéreo, que se convierte ahora en el agente específico de la patología erótica, de sus desvaríos y de sus fantasmas. Según esta teoría, el demonio aéreo (definido brevemente como «aéreo») actúa sobre el espíritu fantástico de los hombres y

16 *Timaeus Platonis sive de universitate* cit., p. 97.

17 APULEI Madaurensis platonici, *Liber de deo Socratis*, Amstelodami, 1662, p. 336.

así como el aire en presencia de la luz, asumiendo forma y color, los transmite a aquellos cuerpos que son por naturaleza aptos para recibirlos (como sucede con los espejos), así también los cuerpos de los demonios, asumiendo de la interior esencia fantástica las figuras, los colores y las formas que quieren, los transmiten a nuestro espíritu, sugiriéndonos acciones y pensamientos y suscitando en nosotros formas y memorias. Evocan así simulacros de voluptuosidad y de pasión en los durmientes y en los despiertos y a menudo nos excitan la ingle y nos instilan insanos e inicuos amores.

La identificación entre (demonio) aéreo y Eros es tan completa, que Psello afirma explícitamente que los demonios aéreos lanzan «flechas de fuego» que recuerdan muy de cerca las saetas ígneas espirituales del dios del amor[18].

No es fácil precisar en qué momento el «demonio aéreo» del *Epinomis*, de Calcidio y de Psello se identifica con el «héroe» resucitado por los antiguos cultos populares. Sin duda los héroes, según una tradición que Diógenes Laercio hace remontar a Pitágoras, presentan ya todos los rasgos de la demonidad aérea: moran en el aire e influyen en los hombres inspirándoles signos premonitorios de la enfermedad y de la salud[19]. La identificación con el demonio aéreo está atestiguada por una etimología cuyo origen es probablemente estoico y que se encuentra con frecuencia en los padres de la Iglesia a partir de Agustín. En el libro X del *De civitate Dei*, que contiene una apasionada refutación de la teurgia neoplatónica, define como «nostros heroas» a los mártires cristianos:

18 Psellus, *De daemonibus*, trad. latina de Marsilio Ficino, in aedibus Aldi, Venettis, 1516, p. 51.

19 Diógenes Laercio, VIII, 32.

Se dice –añade– que este nombre se ha sacado de Juno, que en griego se llama Ἥρα, y por eso no sé qué hijo suyo fue llamado Heros según las fábulas de los griegos, queriendo significar místicamente que el aire, donde creen que habitan los héroes junto a los demonios, está bajo la potestad de Juno... Pero por el contrario nuestros mártires serían llamados «héroes» (si el uso eclesiástico admitiese esta expresión) no porque haya una asociación cualquiera en el aire entre ellos y los demonios, sino porque vencen a los demonios mismos, es decir a las aéreas potencias...

Es este triple patrimonio semántico Eros-héroe-demonio aéreo el que, fundiéndose con una antigua teoría médica, de la cual hay ya rastros en Plutarco y en Apuleyo[20], que veía en el amor una enfermedad, desemboca en la imagen «demónica» y siniestra de un Eros que ya Plutarco, fuera de toda influencia cristiana, describe como un pequeño monstruo provisto de colmillos y garras[21]. En el ámbito de la tradición neoplatónica se había ya formado así una figura «baja» de Eros-héroe-aéreo, que acecha a los hombres inspirándoles insanas pasiones; y es a esta figura, unida a la antigua creencia hipocrática que veía en los héroes una causa de enfermedad mental, a la que se debe probablemente si no la fórmula misma *amor hereos* de la tradición médica, por lo menos su interpretación como *amor heroycus* "amor heroico"[22]. El amor heroico no es en el origen el amor

20 En un fragmento del tratado perdido *Sobre el amor* (Stobeo, IV, 20.67), Plutarco escribe: «Según algunos el amor es una enfermedad, según otros un deseo, una amistad, una locura...» Apuleyo, en el *De philosophia morali*, habla de un «Amor teterrimus» como de una «aegritudo corporalis».

21 Plutarco (en Stobeo, IV, 20.68): «¿Cuáles son los dientes y las garras del Amor? La sospecha, los celos...»

22 Es de notar, entre las posibles explicaciones del término *Hereos*, que en los *Oráculos caldeos* el demonio aéreo aparece con la grafía ἥεριος (*Oracles chaldaïques*, texto crítico y traducción de E. des Places, Paris, 1971, fr. 91 y 216).

más noble y alto, sino el bajo y oscuro inspirado por el héroe-demonio aéreo. Propiamente como la teoría humoral de la melancolía se ligaba al influjo siniestro del demonio meridiano (reencarnación de Empusa, figura perteneciente al cortejo espectral de Hécate, causa también ella, según Hipócrates, de pesadillas y enfermedades mentales), así también la doctrina médica del *amor hereos* expresaba la polaridad patológica y negativa de los influjos de Eros-héroe-demonio aéreo. Y es esa figura heroico-demónica de Eros, con colmillos y garras, la que debe haber proporcionado el modelo iconográfico de ese Cupido «bajo y mitográfico» que Panofsky supone en el origen de la representación de Amor con garras en lugar de pies en la alegoría giotesca de la castidad y en el fresco del castillo de Sabbionara, cuyo prototipo trata de reconstruir a través de la ilustración de los *Documenti d'Amore* de Francesco da Barberino, que muestra a Amor con las garras y el arco en pie sobre un caballo al galope. Panofsky no logró individualizar el modelo de este curioso tipo iconográfico, pero supone que «debe haber sido imaginado algún tiempo antes de que Barberi escribiese su tratado, aunque ciertamente no antes del siglo XIII»[23]. En realidad, como hemos visto, una imagen «demónica» de Eros había sido ya elaborada –por lo menos en las fuentes literarias– en la antigüedad tardía en el ámbito de la teurgia neoplatónica, había llevado a Plutarco a atribuir a Eros colmillos y garras y había confluido en cierto punto con la teoría médica del *amor hereos*. Y es en el ámbito de la teurgia idolopoiética, en un pasaje de Proclo, donde debe buscarse verosímilmente el origen del inusitado motivo de Eros en pie sobre un caballo[24].

23 E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, trad. italiana, Torino, 1975, p. 168.

24 *In Platonis rem publicam*, I, p. 111 Kroll; *Oracles chaldaïques* cit., fr. 146: «Dicha la invocación, verás o un fuego semejante a un muchacho que

Son estos rasgos oscuros y demónicos los que debemos aprender a ver detrás del noble rostro del dios de amor de los poetas. Sólo si se comprende que la teoría del amor es una audaz polarización del amor «heroico-demónico» y del amor-enfermedad se pueden medir el carácter revolucionario y la novedad de una concepción del amor que, a pesar de las mutaciones que ha sufrido en el transcurso de siete siglos, es sustancial-

se abalanza a saltos sobre la onda del aire; o bien un fuego sin forma del que se abalanza una voz; o una luz abundante que se revolverá con estruendo en el suelo; o un caballo más esplendente que la luz, o también un *muchacho ardiente que cabalga el veloz lomo de un caballo, cubierto de oro o si no desnudo, o también con el arco en la mano y de pie sobre el lomo*». Si esta hipótesis fuera verdadera, haría pensar en una posible conexión entre la teoría del amor y la teurgia idolopoética neoplatónica y pondría bajo una nueva luz el carácter «idolátrico» que el amor, en cuanto proceso fantasmático, tiene en la cultura medieval. Que el amor estuviera cerca de la idolatría, lo atestiguan, además de las referencias tan frecuentes, como hemos visto, de los poetas a Narciso y a Pigmalión, también las representaciones de amantes como idólatras (véase, por ejemplo, la batea para el parto atribuido al Maestro de San Martín en el Il. 23
Louvre, que muestra algunos célebres amantes en el acto de adorar una figura femenina desnuda y alada, a cuyos lados están dos erotes con garras). Conviene precisar que idolatría no designa propiamente en la Edad Media tardía la adoración de imágenes materiales, sino más bien la de imágenes mentales (cf. Pietro Lombardo, *In epistolam I ad Corinthios*, en *Patrologia latina*, 191, 1602: «Idolum enim hic appellat speciem quam non vidit oculus, sed animum sibi fingit»; también *Commentarius in Psalmum LXXIX*, en *ibid.*, 191, 772: «Quod enim quisque cupit et veneratur, hoc illi deus est... Illi autem cogitant recentem deum, et alia ,phuiusmodi fingunt in corde; et ita ipsi sunt templa simulacrorum...»). En cuanto a la teurgia neoplatónica (a la que remite el pasaje citado de Proclo), era precisamente una práctica mística fundada en la evocación alucinatoria de fantasmas o imágenes mentales; y las numerosas referencias en textos gnósticos a la «imagen» y a la unión con la «imagen» en la «cámara nupcial» aluden presumiblemente a una práctica místico-fantasmática de tipo análogo. Situándose sobre tal trasfondo es como la teoría poética del amor revelaría todas sus implicaciones soteriológicas. Sobre la persistencia de tales prácticas «idolátricas» en el círculo de Marsilio Ficino, véase D. P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, Warburg Institute, London, 1958.

mente todavía la nuestra, con todas sus ambigüedades y sus contradicciones. Y es sólo esta proximidad con una experiencia, morbosa y demónica, de la imaginación la que puede explicar, por lo menos en parte, el descubrimiento medieval del carácter fantasmático del proceso amoroso, que queda tan singularmente en la sombra en la tradición clásica. Si por el contrario se supone en su origen un modelo «alto» (como por ejemplo la mística cristiana platonizante, y a través de ésta, la teoría platónica del amor celeste), queda cerrada justamente la inteligencia de lo que el descubrimiento de los poetas tiene de único y específico. No se olvida, naturalmente, que una polaridad positiva estaba potencialmente contenida, como hemos visto, en la misma tradición cultural en la que se había ido formando la imagen «baja» de Eros, desde la teurgia neoplatónica hasta la neumo-fantasmología. Así como la teurgia fantasmática neoplatónica contribuyó ciertamente a la formación de la soteriología amorosa, así la reevaluación del «espíritu fantástico», cumplida en el crisol alquímico en el que el neoplatonismo se unió fecundamente al pensamiento cristiano, influyó indudablemente en la reevaluación poética del amor. La polarización positiva del Eros coincide en efecto en los poetas con la exasperación de su carácter fantasmático. Si los médicos aconsejan como remedio principal al *amor hereos* el coito y recomiendan todo lo que pueda desembarazar al enfermo de su «falsa imaginación», el amor de los poetas se mantiene en cambio rigurosa y obsesivamente en el interior del propio círculo fantasmático. Aparece así como la «enfermedad mortal» de la imaginación que hay que haber atravesado hasta el fondo, sin eludirla ni apearse de ella, porque al lado de un riesgo letal encierra una extrema posibilidad de salvación. En esta perspectiva, Narciso y Pigmalión aparecen como los dos emblemas extremos entre los cuales si sitúa una experiencia espiritual cuyo problema crucial puede formularse en estas interrogaciones: ¿cómo curar del *amor hereos* sin transgredir el círculo fantasmático? ¿Cómo apropiarse del inapropiable objeto de amor (es decir del fantasma), sin incurrir en la suerte de Narciso (que sucumbió a su propio amor por una *ymage*) ni en la de Pigmalión (que amó a una imagen sin vida)? O sea, ¿cómo puede Eros encontrar su propio espacio entre Narciso y Pigmalión?

Capítulo sexto

La «gioi che mai non fina»

E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e'ditta dentro vo significando».

Este terceto del *Purgatorio* ha sido citado y comentado tan a menudo, que toda tentativa de hacerlo hablar de manera nueva puede parecer con razón temeraria; sin embargo, si se lo coloca sobre el fondo del edificio que hemos tratado de trasladar a la luz en los capítulos precedentes, se desnuda de su carácter metafórico para aparecer ya no como una poco creíble anticipación de la teoría romántica de la expresión inmediata o de la poética moderna de la objetivación de los sentimientos, sino como un riguroso desarrollo de la doctrina neumatológica en una concepción del signo poético que constituye la piedra angular de todo el edificio neumo-fantasmático.

La exégesis de este pasaje ha quedado en general prisionera de la sugestión semántica implícita en la interpretación de la expresión «Amor me inspira» según el vago significado metafórico que el verbo «inspirar» tiene en el uso moderno. Esta expresión debe restituirse en cambio al contexto de una cultura neumatológica en la que el sentido metafórico no está todavía separado del sentido propio. Hemos esclarecido suficientemente en los capítulos precedentes en qué sentido amor «inspira» en el ámbito de la psico-fisiología neumática para no necesitar ahora insistir en esta lectura. Amor «inspira» porque es esencial y propiamente un «moto spiritale» (para usar una expresión dantesca), así como la palabra «espíritu [spirito]», en el vocabulario dantesco y stilnovista, ha de entenderse siempre en referencia a una cultura que percibe inmediatamente su entera sonoridad neumática (más bien neumo-fantasmática).

Dante sin embargo, en el pasaje que aquí nos interesa, enlaza indudablemente el inspirar del amor con una teoría del signo lingüístico: define más bien el propio poetizar como nota y significación del dictado de amor inspirante. ¿De qué manera el inspirar de amor, o sea el carácter neumo-fantasmático del proceso amoroso, puede ponerse como fundamento de una teoría del lenguaje poético? La respuesta a esta pregunta presupone la reconstrucción de un capítulo de semiología medieval que forma parte integrante de la teoría del «espíritu fantástico» y que constituye tal vez la contribución más original que le haya sido encargada por los poetas del «stil novo».

La definición del lenguaje como signo no es, como se sabe, un descubrimiento de la semiología moderna: antes de ser formulada por los pensadores de la Stoa, estaba ya implícita en la definición aristotélica de la voz humana como σημαντικός ψόφος "sonido significante". «No cualquier sonido», se lee en el *De anima*, «emitido por un animal es voz (se puede producir un sonido con la lengua o incluso tosiendo), sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasmas; la voz es en efecto un sonido significante y no sólo aire expirado...»[1]. El carácter «semántico» del lenguaje humano es explicado pues por Aristóteles, en el ámbito de la teoría psicológica que conocemos, con la presencia de una imagen mental o fantasma, de tal modo que, si quisiéramos transcribir en términos aristotélicos el algoritmo en que se suele hoy representar la noción de signo ($\frac{S}{s}$, donde s es el significante y S el significado), se configuraría de este modo: $\frac{F}{s}$ (s = sonido y F = fantasma).

La definición aristotélica del lenguaje se reafirma en un pasaje del *De interpretatione* que ejerció una influencia tan decisiva en el pensamiento medieval, que se puede decir que toda la semiología medieval se construyó como un comentario en torno a él. En la traducción latina de Boecio suena así: «sunt ea, quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum, notae» "lo que está en la voz es signo de las pasiones que están en el alma". La expresión «pasiones que están en el alma» parecería referirse, según la definición del *De anima*, a las imágenes de la fantasía; pero si se tiene presente el estatuto ambiguo que la fantasía tiene en el pensamiento de Aristóteles, suspendida como está en la tierra de nadie entre el sentido y la intelección, no sorprenderá ciertamente que surgiesen muy pronto disputas en cuanto al significado preciso que ha de atribuirse a las palabras «passio animae». En su comentario al *De interpretatione*, Boecio nos informa de estas disputas escribiendo que «algunos consideran que las voces significan las

1 *De anima*, 420*b*.

sensaciones, otros los fantasmas»; y según una intención intelectualista que caracterizará a la teoría escolástica del lenguaje, polemiza largamente con los sustentadores de estas interpretaciones, tratando de demostrar que con «pasiones del alma» Aristóteles no entendía ni las sensaciones ni los fantasmas, sino las intelecciones: «Los nombres y los verbos no significan algo imperfecto, sino perfecto: por lo cual con razón afirma Aristóteles que todo lo que concierne a los nombres y los verbos no es signo de las sensaciones o de las imaginaciones, sino sólo de las cualidades de los inteligibles»[2].

Esta interpretación de la teoría aristotélica del lenguaje en la semiología escolástica está perfectamente ejemplificada en el *De interpretatione* de Alberto Magno. Aquí la teoría del signo se articula según la gradación del proceso psicológico que nos es ya familiar:

> El objeto exterior se imprime y actúa de algún modo sobre el alma y le inflige una pasión, puesto que el alma según la mente y el intelecto es pasiva y receptiva. Y, puesto que el intelecto padece y recibe de tal modo por la cosa exterior, se llaman pasiones las formas y las intenciones que de las cosas se producen en el alma. Y puesto que las voces articuladas no pueden formarse sino por lo que comprende y concibe el objeto exterior y recibe la pasión según la forma de la cosa conocida, las voces son puestas en el ser por el intelecto: y éste no constituye la voz articulada sino para significar la especie de la cosa y la pasión que por la cosa concibe dentro de sí... Así lo que está en la voz, constituida por el intelecto para significar, es nota de las pasiones que de las cosas son recibidas en el alma; la cosa en efecto genera su especie en el alma y el intelecto, informado de esta especie, instituye la voz; por eso la pasión del alma es una especie de la cosa y la voz significante instituida por el intelecto así informado expresa la nota de la pasión que está en el alma; por eso la misma voz se hace signo y similitud de la cosa en aquel que escucha. Por lo tanto lo que es nota de la pasión sobre la boca de quien habla, es signo y similitud de la cosa en el oído de quien escucha. De este modo las voces son notas de las pasiones que están en el alma[3].

La impronta intelectualista, que había llevado a Boecio a excluir al fantasma de la esfera del significado, se lleva en Alberto hasta negar la pertinencia, para una teoría del signo lingüístico, de las «pasiones del ánimo» en el sentido que damos hoy a esta expresión. Alberto distingue, en efecto, dos significados del término «pasión»:

> En un sentido se llama pasión la forma que el objeto imprime sobre la potencia pasiva, ya sea ésta sensible o inteligible, así como el objeto visible inflige una pasión sobre el sentido y el inteligible inflige una pasión sobre el intelecto posible. En un segundo sentido se llama pasión un movimiento del alma con el cual ésta es movida a través del cuerpo y manifiesta su movimiento con el movimiento de los espíritus y de la sangre, como se dice pasión de ira, pasión de concupiscencia, pasión de alegría, de tristeza, de misericordia, de temor y otras cosas de este género, o sea en el sentido en que decimos padecer lo que es movido según la diástole y la sístole del corazón: pero no es en este sentido en el que hablamos aquí de la pasión[4].

2 *In librum Aristotelis De interpretatione libri sex* (*Patrologia latina*, 46, 406).

3 *De interpretatione*, tr. II, cap. I, en BEATI ALBERTI MAGNI, *Opera omnia*, Lugduni, 1651.

4 *Ibid.*, cap. II.

Es sobre el trasfondo de esta teoría del signo lingüístico como debe situarse lo que dice Dante en el terceto de *Purgatorio* que estamos examinando. En esta perspectiva, sus palabras no parecen contener a primera vista ningún elemento nuevo: el «noto» y el «voy significando» corresponden en efecto puntualmente a la definición escolástica del lenguaje como nota y signo de una *passio animae*. Pero un examen más atento revela por el contrario, respecto de ésta, una divergencia radical: efectivamente, mientras la interpretación escolástica, como hemos visto, identificaba la *passio animae* con la *species intellegibilis* y afirmaba el origen intelectual de los signos lingüísticos, excluyendo explícitamente los *motus spirituum* (la ira, el deseo, la alegría, etc.) del ámbito de la teoría del lenguaje, Dante caracteriza en cambio la expresión poética propiamente como un dictado de amor inspirante. Al hacerlo así, no expresa sin embargo simplemente una intuición individual o un *art poétique*, sino que, situándose fuera de la semiología escolástica, reinserta la teoría del lenguaje en aquella doctrina neumofantasmática que hemos visto desempeñar una parte tan esencial en la lírica amorosa.

En el ámbito de esta teoría, la voz aparecía desde el comienzo como una corriente neumática proveniente del corazón, que, pasando a través de la laringe, pone en movimiento a la lengua. Galeno, que, en su *De Hipocratis et Platonis placitis*, se detiene largamente sobre la fisiología de la voz humana, nos informa minuciosamente sobre las disputas que dividían a los que sostenían el origen del neuma vocal desde el corazón y los que ponían en cambio su fuente en el cerebro[5]. Si se tiene presente la naturaleza neumática del fantasma (el «espíritu fan-

5 *De Hippocratis et Platonis placitis*, l. II, pp. 98 ss. (en *Operum* cit.). Cf. también Calcidio: «Vocem quoque dicunt e penetrali pectoris, idest corde, mitti, gremio cordis nitente spiritu...» (*Timaeus Platonis* cit., p. 135).

tástico») que es a la vez el origen y el objeto del deseo amoroso, definido a su vez como «moto spiritale», el enlace del lenguaje con el inspirar de amor aparecerá entonces una vez más como una doctrina compleja y coherente, que es al mismo tiempo una fisiología, una doctrina de la «beatitud de amor» y una teoría del signo poético. Esto explica por qué la conexión del inspirar de amor con el lenguaje poético no se encuentra afirmada únicamente en Dante, sino que es un lugar común entre los poetas de amor, los cuales dicen además explícitamente que la voz procede del corazón[6]. Se comprende así también sin dificultad por qué en Cavalcanti son los «espíritus» los que hablan y por qué Cino, en un soneto que parece reanudar y precisar el programa dantesco, puede decir del amor que «del suo spirito procede / che parla in me, ciò ch'io dico rimando»[7].

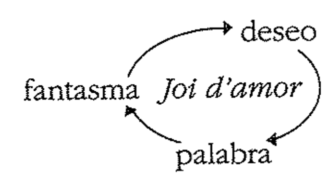
La doctrina neumática que, estableciendo el espíritu como *quid medium* entre alma y cuerpo, trataba de colmar la fractura metafísica entre visible e invisible, corpóreo e incorpóreo, aparecer y ser, y de hacer decible y comprensible la unión de estas dos sustancias que, en palabras de Guillermo de Saint-Thierry, «Dios ha circundado de misterio», era así desarrollada por los poetas de amor en el sentido de poner el lenguaje poético, en cuanto actividad neumática, en el lugar mediador que era propio del «espíritu». Concibiendo la poesía como dictado de amor inspirante, venían así a conferirle el estatuto más alto que pudiese atribuírsele, situando el espacio del poema, en la imaginaria escala de Jacob de la que habla Hugo de San Víctor, en el límite extremo entre corpóreo e incorpóreo, significante

6 Cf. por ejemplo Guido Cavalcanti (en *Rimatori del dolce stil novo* cit., XXXVI): «Tu, voce sbigottita e deboletta, / ch'esci piangendo de lo cor dolente...»

7 Cf. Guido Cavalcanti, XXI y XXV y Cino da Pistoia, CLX (en *Rimatori del dolce stil novo* cit., pp. 39, 41 y 212).

sensible y significado racional, donde ésta, como la fantasía para Hugo, «informa el espíritu corpóreo y se pone en contacto con el espíritu racional»[8].

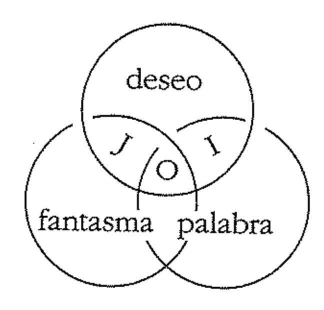
Eros y poesía, deseo y signo poético están así ligados y envueltos en la común pertenencia a un círculo neumático en el que el signo poético, brotando de los espíritus del corazón, puede ligarse inmediatamente al dictado de aquel «moto spiritale» que es el amor y su signo, o sea el fantasma impreso en los espíritus fantásticos. Se hacía vacilar aquella «posición primordial del significado y del significante, como dos órdenes distintos y separados por una barrera resistente a la significación» que gobierna en toda concepción occidental del signo, fiel a la original posición metafísica de la voz como «sonido significante»[9]. El vínculo neumático, que une el fantasma, a la palabra y al deseo, abre en efecto un espacio en el cual el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía, en una circulación cuya topología u-tópica puede ejemplificarse imperfectamente en el esquema:



8 La definición del amor que da Dante en el *Convivio* (III, 2.3) como «unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata» debe una vez más tomarse al pie de la letra; el adjetivo «spirituale» alude aquí al vínculo neumo-fantasmático que es el mediador de la unión amorosa.

9 Sobre la metafísica del signo en el pensamiento occidental, véase además parte IV, cap. I.

o bien en un nudo borromeo en el que el fantasma abraza a la vez al deseo y a la palabra:



La inclusión del fantasma y del deseo en el lenguaje es la condición esencial para que la poesía pueda concebirse como *joi d'amor*. La poesía es, en sentido propio, *joi d'amor* porque es ella misma la *stantia* en la que se celebra la beatitud del amor[10]. Es esta singular implicación de Eros y lenguaje poético la que Dante expresa con su habitual claridad cuando afir-

10 La palabra provenzal *joi*, que resume en sí la plenitud de la experiencia erótico-poética de los trovadores, está también conectada etimológicamente con una práctica lingüística, por cuanto deriva presumiblemente de *Jocus*, opuesto, como "juego de palabras", a *Ludus* "juego corpóreo" (cf. CAMPROUX, «La joie civilisatrice des troubadours», en *La Table Ronde*, nº 97, enero 1956; véase también GUITTONE D'AREZZO, en *Poeti del dolce stil novo* cit., p. 244): «gioiosa gioi'», «gioia in cui viso e gioi' tant'amorosa», «gioi' di dire».

En la expresión «joi d'amor», el genitivo ha de entenderse también en sentido subjetivo: la poesía es «alegría de amor» como las estatuas griegas eran ἄγαλμα τοῦ θεοῦ, imagen y alegría del dios (ἄγαλμα viene de ἀγάλλομαι, "me alegro, exulto"). La poesía amorosa del siglo XIII, con su preeminencia concedida a la imagen en el corazón, aparece, desde este punto de vista, como un *Nachleben* de la estatuaria griega, en el sentido en que Clemente de Alejandría (*Protreptico*, cap. IV) podía decir que el dios de los cristianos es un ἄγαλμα νοητόν, una imagen mental. Sobre el concepto de ἄγαλμα, véanse las reflexiones de KERÉNYI en «Agalma, eikon, eidolon» (*Archivio di Filosofia*, 1962).

ma, en un pasaje fundamental de la *Vita nova*, que el fin y la beatitud de su amor están «en esas palabras que alaban a mi dama»[11]. Si Dante puede decir que el cumplimiento del amor está en la palabra poética y, al mismo tiempo, concebir la poesía como un dictado de amor inspirante, es porque en este círculo hermenéutico está contenida la verdad más esencial del *dolce stil novo*, que, apartándose de la semiología escolástica, ofrece a la neumo-fantasmología su coronamiento supremo.

La palabra poética venía a establecerse así como el lugar donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto, que la psicología medieval, con profunda intuición, había expresado en la identificación de Eros con el jovenzuelo «que tanto amó su sombra, que murió», encuentra su conciliación, mientras que la mortal enfermedad «heroica», en la que el amor asumía la máscara saturnina del delirio melancólico, celebra su rescate y su ennoblecimiento. La *versuum recitatio* y el *cantus seu instrumentorum suavitas*, que los médicos aconsejaban como remedio del *amor hereos*, se convierte ahora en el instrumento de una superior «curación» espiritual. En la práctica poética, entendida como significación del inspirar de amor, Narciso logra en efecto apropiarse de su propia imagen y saciar su *fol amour* en un círculo en el que el fantasma genera el deseo, el deseo se traduce en palabras y la palabra delimita un espacio en el que se hace posible la apropiación de lo que de otro modo no podría ser ni apropiado ni gozado. Es este el círculo, en el que fantasma, deseo y palabra se trenzan «como las lenguas se trenzan en el beso»[12], de un amor que *sua semper sine fine cognoscit augmenta*[13] y que constituye la máxima aproximación posible en la tierra al «dulce juego» del inocente amor edénico.

La herencia que la lírica amorosa del siglo XIII ha transmitido a la cultura europea no es por consiguiente tanto cierta concepción del amor como el nexo Eros-lenguaje poético, el *entrebescamen* de deseo, fantasma y poesía en el *topos outopos* del poema. Y si se quisiera buscar, siguiendo las huellas ejemplares de Spitzer, un *trait éternel* de la poesía romance, es seguro que precisamente este nexo podría proporcionar el paradigma capaz de explicar tanto el *trobar clus*, en cuanto «tendencia específicamente romance hacia la forma preciosa»[14], como la análoga tensión de la poesía romance hacia una autosuficiencia y un absoluto del texto poético. El *trobar* es *clus* porque es en su cerrado círculo neumático donde se celebra la unión sin fin del deseo y de su objeto, mientras que la concepción típicamente medieval del carácter fantasmático del amor encuentra su resolución y su saciamiento en una práctica poética. En el transcurso de un proceso histórico que tiene en Petrarca y en Mallarmé sus etapas emblemáticas, esta esencial tensión textual de la poesía romance desplazará su centro del

---

El uso de la palabra «stanza» para indicar una parte de la canción deriva del término árabe *bayt*, que significa "morada", "tienda", y a la vez "verso". Según los autores árabes, el término *bayt* indica también el verso principal de una poesía compuesta en loor de una persona a la que se dirige un deseo, en particular el verso en que se encuentra expresado el objeto del deseo (cf. E. W. Lane, *Arab-English dictionary*, s. v. «bayt»).

11 *Vita nova*, XVIII, 6.

12 Cf. la bella imagen de Bernart Marti (ed. Hoepffner, París, 1929, p. 11): «C'aisi vauc entrebescant / los motz e l so afinant: / lengu'entrebescada / es en la baizada» "Que así voy entrelazando / las palabras y componiendo el sonido: / lengua entrelazada / es en el beso". Es el entrelazamiento topológico de este *entrebescamen* del amor lo que se expresa ejemplarmente en el jeroglífico de Orapollo que significa «amor» (Ori Apollonis Niliaci, *De sacris Aegyptiorum notis*, Parisiis, 1574, p. 55*r*; cf. la figura contra el frontispicio).

13 «Amor enim iste sua semper sine fine cognoscit augmenta, et ejus exercuisse actus neminem poenituisse cognovimus» (Andrea Capellano, *Trattato d'amore* cit., II, vi). Es la «gioi che mai non fina» de Guido delle Colonne (*Poeti del '200* cit., p. 99).

14 L. Spitzer, «L'interpretazione linguistica delle opere letterarie», en *Critica e semantica storica*, Bari, 1965, p. 66.

deseo al luto y Eros cederá a Thánatos su imposible objeto de amor para recuperarlo, a través de una fúnebre y sutil estrategia, como objeto perdido, mientras el poema se convierte en el lugar de una ausencia que saca sin embargo de esta ausencia su autoridad específica. La «rosa» en cuya *quête* se sustenta el poema de Jean de Meung se convierte así en *l'absente de tout bouquet* que exalta en el texto su *disparition vibratoire* por el luto de un deseo encarcelado como un «cisne» en el «hielo» de la propia desposesión.

Pero en la poesía de amor inspirante, hacia cuya situación en la torre más alta del edificio neumo-fantasmológico se había vuelto nuestra búsqueda, el deseo, sostenido por una concepción que constituye la única tentativa coherente del pensamiento occidental por superar la fractura metafísica de la presencia, celebra, quizá por última vez en la historia de la poesía occidental, su alegre e inexhausto «un miento espiritual» con el propio objeto de amor, esa «gioi che mai non fina» que sigue siendo el proyecto para siempre lúcido y vital con el que nuestra cultura poética deberá volver a medirse, si logra –y cuando lo logre– cumplir el paso atrás-y-más-allá de sí misma hacia su propio origen.

Cuarta parte

La imagen perversa

La semiología desde el punto de vista de la Esfinge

due e nessum l'imagine perversa
parea...

Dante, *El Infierno XXV 77-78*

Capítulo primero

Edipo y la Esfinge

I.1. La esencia de la intención emblemática es tan extraña a la ideología dominante hoy, que cada vez, a pesar de la ejemplar defensa de Benjamin[1], se hace necesaria de nuevo su exposición rigurosa. Los estudios que, en la estela fecunda de Aby Warburg, han hecho de ella más de una vez su objeto pro-

---

[1] La defensa a la que se alude aquí es la que está contenida en el *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928). Esta obra, que es ciertamente la menos popular entre las de Benjamin, es tal vez la única en la que realizó su intención más profunda. Reproduce hasta tal punto, en su estructura, la laceración del emblema, que puede decirse de ella lo que el autor dice de la alegoría: «La alegoría desemboca en el vacío. El mal *tout court*, que ella custodia como permanente profundidad, existe sólo en ella, es sólo y exclusivamente alegoría, significa algo diferente de lo que es. Es decir que significa precisamente el no-ser de lo que ella representa... El saber en torno al mal no tiene ningún objeto... Es *parloteo* en el sentido profundo en que Kierkegaard entendía esta palabra».

pio y privilegiado[2], no sólo no han contribuido a hacerla más familiar, sino que nos la han vuelto, si ello es posible, más extraña: lo que, en este caso, se escondía en el detalle no era, en efecto, el «buen dios», sino el espacio vertiginoso de lo que, mientras no se levantara el velo que desfiguraba sus lineamientos, tenía que aparecer necesariamente como una caída luciferina de la inteligencia y como una demónica distorsión del nexo que une a cada criatura con su propia forma, a cada significante con su propio significado. En las *Lecciones de estética*, Hegel se hace el intérprete del «malestar»[3] de nuestra cultura frente a los símbolos, esas formas que «por sí no nos dicen nada y no dan goce ni contentan en su intuición inmediata, sino que nos piden por sí mismas que las pasemos de largo hacia su significado, que debe ser algo más vasto y más profundo que esas imágenes». Después de haber definido el símbolo como signo, o sea como unidad de un significado y de su expresión, individualiza sin embargo su carácter específico en la persistencia en él de un «desacuerdo parcial» y una «lucha» entre la forma y el significado[4].

---

2 El interés de Wárburg por los símbolos lo llevó naturalmente a interesarse en las *imprese*. El peculiar abordamiento de Warburg de las imágenes se puede caracterizar diciendo que miraba cada imagen como una *impresa*, que transmitía a la memoria colectiva un engrama cargado de tensiones vitales.

Sobre los emblemas, después del estudio de M. Praz, *Studies in Seventeeth Century Imagery* (Studies of the Warburg Institute, 3, London, 1939), véase, entre otros, E. H. Gombrich, «Icones symbolicae, the visual image in neoplatonic thought» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, xi, 1948) y R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese* (Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XIX, 1957).

3 «Nos sentimos desazonados apenas nos acercamos a él [al simbolismo]. Sentimos que nos movemos entre *problemas...*» (Hegel, *Estetica*, ed. italiana al cuidado de N. Merket, Torino 1967, p. 349).

4 «Si dentro de estos límites buscamos un principio más preciso para la subdivisión del arte simbólico, vemos que éste, en la medida en que tiende

El «malestar» que la forma simbólica trae escandalosamente a la luz es el mismo que acompaña desde el comienzo a la reflexión occidental sobre el significar, cuyo legado metafísico fue recogido sin beneficio de inventario por la semiología moderna. En cuanto que en el signo está implícita la dualidad del manifestante y de la cosa manifestada, es en efecto una cosa fragmentada y doble, pero en cuanto que esa dualidad se manifiesta en el único signo, éste es por el contrario una cosa conjunta y unida. Lo *sim*bólico, el acto de reconocimiento que reúne lo que está dividido, es también lo *dia*bólico que continuamente transgrede y denuncia la verdad de ese conocimiento.

El fundamento de esta ambigüedad del significar está en esa fractura original de la presencia que es inseparable de la experiencia occidental del ser y por la cual lo que adviene a la presencia, adviene a la presencia como lugar de una diferición y de una exclusión, en el sentido de que su manifestarse es, al mismo tiempo, un esconderse, su ser presente un faltar. Es esta copertenencia originaria de la presencia y de la ausencia, del aparecer y del esconder lo que los griegos expresaban en la intuición de la verdad como ἀλήθεια, desvelamiento, y es sobre la experiencia de esa fractura sobre la que se funda el discurso que seguimos llamando con el nombre griego de «amor a la sabiduría». Sólo porque la presencia está dividida y despegada es posible algo como un «significar»; es sólo porque no hay en el origen plenitud sino diferimiento (ya sea interpretado como oposición del ser y del aparecer, como armonía

---

solamente a los auténticos significados y a sus formas correspondientes, es una *lucha* entre el contenido que contrasta todavía con el verdadero arte y la forma que le es mucho menos homogénea... Todo el arte simbólico puede a este respecto concebirse como un contraste incesante entre adecuación e inadecuación de significado y forma, por el cual los diversos grados no son tanto especies diversas de lo simbólico, sino estadios y modos de la misma contradicción» (*ibid.*, p. 359).

de los opuestos o como diferencia ontológica del ser y del ente) hay una necesidad de filosofar.

Durante algún tiempo, sin embargo, esta fractura quedó apartada y ocultada a través de su interpretación metafísica como relación de ser más verdadero y de ser menos verdadero, de paradigma y de copia, de significado y de manifestaciones sensibles. En la reflexión sobre el lenguaje, que es desde siempre por excelencia el plano en el que se proyecta la experiencia de la fractura original, esta interpretación se cristaliza en la noción de signo como unidad expresiva del significante y del significado: la fractura de la presencia toma así el aspecto de un proceso de «significación» y la significación se interpreta a partir de la unidad de la forma significante y del contenido significado ligados uno al otro en una relación de «manifestación» (o de ocultamiento). Esta interpretación, cuya posibilidad está sólo implícita en la definición aristotélica del lenguaje como σημαντκός ψόφος "sonido significante", adquiere valor normativo en el transcurso del siglo XIX en la construcción de un dogma que impide todavía hoy el acceso a una auténtica comprensión del significar. Según esta concepción, que ha encontrado en la estética su cristalización ejemplar, la relación más alta entre el significado y la forma, y aquella a la que tiende en general todo significar, es aquella en que la apariencia sensible se identifica sin residuos con el significado y el significado se resuelve íntegramente en su manifestación. A esta unidad perfecta, lo simbólico, en el que el significado está todavía en parte escondido, se opone como algo imperfecto y que debe ser superado. En las *Lecciones de estética*, Hegel fijó en la obra de arte el modelo de esta superación del símbolo:

> Lo simbólico, en el sentido en que lo entendemos, cesa en efecto allí donde la libre individualidad, en el lugar de representaciones indeterminadas, generales, abstractas, constituye la forma y el contenido de la figuración... Significado y representación sensible, interno y externo, cosa e imagen ya no son entonces distintos unos de otros y no se presentan ya, como sucede en lo que es propiamente simbólico, simplemente como afines, sino que se presentan como *un* todo, en el que la apariencia no tiene ya otra esencia, ni la esencia otra apariencia fuera de sí o a su lado[5].

La diferición original de la presencia, que es propiamente lo que habría merecido ser interrogado, es apartada así y puesta de lado en la aparente evidencia de la convergencia expresiva entre forma y contenido, externo e interno, manifestación y latencia, aunque nada obliga en principio a considerar el «significar» como un «expresar» o como un «ocultar». En la semiología moderna, el olvido de la fractura original de la presencia se manifiesta justamente en lo que denunciarla, o sea en la barrera —del grafo $\frac{S}{s}$. El hecho de que el sentido de esta barrera se deje constantemente en la sombra, cubriendo así el abismo abierto entre el significante y el significado, constituye el fundamento de esa «posición primordial del significante y del significado, como dos órdenes distintos y separados por una barrera a la significación»[6] que gobierna desde el comienzo, como amo escondido, la reflexión occidental sobre el signo. Desde el punto de vista del significar, la metafísica no es sino el olvido de la diferencia originaria entre significante y significado. Toda semiología que omita preguntarse por qué la barrera que funda la posibilidad del significar es ella misma resistente a la significación, falsifica por ello mismo su intención más auténtica. En la frase de Saussure: «la unidad lingüística es una cosa doble», el

5 HEGEL, *Estetica* cit., p. 354.

6 J. LACAN, *L'instance de la lettre dans l'inconscient*, en *Écrits*, Paris, 1966, p. 497.

acento se ha puesto unas veces sobre el polo del significante y otras veces sobre el del significado, sin que se pusiera nunca en cuestión la paradoja, para él insuperable, que había confiado a esa formulación. Que la relación indicada por la barrera se conciba en efecto como una sustitución convencional o como el amoroso abrazo estético de la forma y del significado, en ambas hipótesis queda en la sombra justamente el despego original de la presencia sobre cuyo abismo se asienta la significación y la pregunta que queda omitida es precisamente la única que hubiera debido formularse, a saber: «¿por qué la presencia está de tal modo diferida y fragmentada que algo como "la significación" se hace también solamente posible?»

I.2. El origen de esta disimulación de la fractura de la presencia en la unidad expresiva del significante y del significado está esbozado entre los griegos en un mitologema que ha ejercido una fascinación particular sobre nuestra cultura. En la interpretación psicoanalítica del mito de Edipo, el episodio de la Esfinge, que sin embargo debía tener para los griegos una importancia esencial, queda obstinadamente en la sombra; pero es precisamente este aspecto de la vicisitud del héroe el que debe ponerse en primer plano. El hijo de Laio resuelve del modo más simple «el enigma propuesto por las mandíbulas feroces de la virgen» mostrando el significado escondido detrás del significante enigmático, y con sólo esto precipita al abismo al monstruo mitad humano mitad fiera. La enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma, del que sólo en apariencia éste logra escapar.

Lo que podemos entrever de los enigmas arcaicos muestra sin embargo no sólo que en ellos el significado no debía preexistir a la formulación (como creía Hegel), sino que su conocimiento era de plano inesencial. La atribución de una «solución» escondida al enigma es el fruto de una época ulterior que había perdido el sentido de qué es lo que verdaderamente en el enigma venía al lenguaje y no tenía ya conocimiento sino de la forma degradada de la diversión y de la adivinanza. Ahora bien, el enigma estaba tan lejos de ser una diversión, que hacer su experiencia significaba siempre exponerse a un riesgo mortal[7].

Lo que la Esfinge proponía no era simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante «enigmático», sino un decir en el que la fractura original de la presencia era aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto manteniéndolo indefinidamente a distancia. El αἶνος del αἶνιγμα no es sólo oscuridad, sino un modo más original del decir. Como el laberinto, como la Gorgona y como la Esfinge que lo profiere, el enigma pertenece en efecto a la esfera de lo apotropaico, es decir de una potencia protectora que rechaza lo inquietante atrayéndolo y asumiéndolo dentro de sí. El sendero de danza del laberinto[8], que conduce al corazón de aquello de lo que mantiene a distancia, es el modelo de ésta en relación con lo inquietante que se expresa en el enigma.

Si esto es verdad, la culpa de Edipo no es tanto el incesto, sino una ὕβρις ante la potencia de lo simbólico en general (la Esfinge es así verdaderamente, según la indicación de Hegel, «el símbolo de lo simbólico») que él ha desconocido interpre-

---

7 La incapacidad para resolver el enigma tenía como consecuencia la muerte por desesperación. Así habrían muerto, según la tradición griega, Homero y Calcante.

8 Sobre la proximidad entre danza y laberinto, cf. KERÉNYI, *Labyrinth-Studien*, Zürich, 1950, p. 77: «Propiamente toda investigación referente al laberinto debería partir de la danza.»

tando la intención apotropaica como relación de un significante oblicuo y un significado escondido. Con su gesto, inaugura una hendidura del lenguaje que tendrá una larga descendencia metafísica: por una parte el discurso simbólico y por términos impropios de la Esfinge, cuya esencia es un cifrar y un esconder, y por la otra el discurso claro y por términos propios de Edipo, que es un expresar o un descifrar. Edipo aparece pues en nuestra cultura como el «héroe civilizador» que, con su respuesta, proporciona el modelo duradero de la interpretación de lo simbólico. (Que este modelo está en relación con el «significar» de la escritura alfabética, cuya invención la tradición griega atribuía precisamente al progenitor de Edipo, Cadmo, cuya descendencia mantiene una relación con el escribir y con el significar que está todavía por interrogarse –el hijo de Cadmo, Polidoro, es llamado también *Pinacos* "el hombre de las tablillas escritas" y Labdaco, padre de Laio, deriva su nombre de la letra lambda– da testimonio de la importancia de este aspecto del mitologema que la interpretación freudiana ha dejado en la sombra). Toda interpretación del significar como relación de manifestación o de expresión (o, a la inversa, de cifra y ocultamiento) entre un significante y un significado (y tanto la teoría psicológica del símbolo como la semiótica del lenguaje pertenecen a esta especie) se coloca necesariamente bajo el signo de Edipo, mientras que coloca en cambio bajo el signo de la Esfinge toda teoría del símbolo que, rechazando este modelo, dirija sobre todo su atención a la barrera entre significante y significado que constituye el problema original de toda significación.

Junto a esta supresión edípica de la fractura original de la presencia, otra interpretación queda por decirlo así en reserva en la tradición del pensamiento occidental. Ésta aparece durante algún tiempo a la luz en el proyecto heracliteano de un decir que no «esconda» ni «revele», sino que «signifique» la misma juntura (συνάψις)[9] insignificable entre la presencia y la ausencia, el significante y el significado. Muchas veces Heráclito, que ganó por eso fama de oscuro, apunta a tal palabra instituyendo acercamientos entre contrarios y creando oxímoros en los que los opuestos no se excluyen, sino que señalan hacia su invisible punto de contacto.

Es significativo, desde este punto de vista, que Aristóteles, para caracterizar el enigma, utilice una expresión que calca indudablemente lo que Heráclito dice sobre la «conmesura de los opuestos». En la *Poética* (58*a*), define el enigma como un τὰ ἀδύνατα συνάψαι "conectar cosas imposibles". Para Heráclito, todo significar es, en ese sentido, un τὰ ἀδύνατα συνάψαι, y todo auténtico significar es siempre «enigmático». El σημαίνειν divino, al que alude el fragmento 93, no puede en efecto entenderse en el sentido, que la metafísica nos ha vuelto familiar, de una relación de manifestación (o de ocultamiento) entre significante y significado, externo e interno, sino que, por el contrario, su intención se caracteriza propiamente, en oposición al λέγειν y al κρύπτειν, como una mirada lanzada al abismo abierto entre significante y significado hasta el «dios» que aparece entre ellos[10].

Esta mirada es la que una semiología liberada de la impronta de Edipo y fiel a la paradoja saussuriana debería finalmente dirigir a la «barrera resistente a la significación» que domina, sin venir ella misma al lenguaje, la reflexión occidental sobre el signo y sobre cuya supresión se funda aquella posición primordial del significante y del significado que pertenece

---

9 Cf. Heráclito (fr. 10): «Conmesuras (Συνάψιες): entero-no entero, concorde-discorde, consonante-disonante; de todas las cosas el uno y del uno todas las cosas.»

10 «El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice (λέγει) ni esconde (κρύπτει), sino significa (σημαίνει).»

de modo esencial a la metafísica. Meta de este ensayo es, dejándose capturar en el laberinto al que lo atrae el αἶνος de la forma emblemática, señalar hacia la originaria estación apotropaica del lenguaje en el corazón de la fractura de la presencia, en la que una cultura que hubiera pagado su deuda con la Esfinge podría encontrar un nuevo modelo del significar.

Capítulo segundo

Lo propio y lo impropio

2.1. El doblez originario de la concepción metafísica del significar se manifiesta en la cultura europea como oposición de lo propio y lo impropio. «Duplex est modus loquendi», se lee en el *De veritate* de Santo Tomás de Aquino, «unus secundum propiam locutionem; aliumodus est secundum figurativam, sive tropicam, sive symbolicam locutionem»[1]. La imposibilidad, para nuestra cultura, de dominar esta antinomia está atestiguada por el constante alternarse de épocas de lo impropio, en que la forma simbólico-emblemática ocupa el lugar central en la cultura, y épocas de lo propio, en que ésta es empujada a las márgenes, sin que ninguno de los dos discursos logre no obstante reducir enteramente su propio doblez.

---

1 Sancti Thomae, *De veritate*, q. 23, a.3.

Los fundamentos de una teoría de lo impropio, que debía dar su justificación teológica a la obsesión emblemática del renacimiento y del barroco no menos que a la exaltada alegoría de la mística medieval, se encuentran delineados en el *corpus* apócrifo que circula bajo el nombre de Dionisio Areopagita. Esta justificación se enuncia como una especie de «principio de incongruencia» según el cual, puesto que respecto de lo divino las negaciones son más verdaderas y más congruentes que las afirmaciones, una representación que proceda por discrepancias y desviaciones sería más adecuada a ello que una representación que proceda por analogías y semejanzas. En otras palabras, justamente la inadecuación respecto de su místico objeto confiere al símbolo incongruo lo que se podría definir como una paradójica «congruencia por variación» que permite a la mente, en un amoroso empeño anagógico, alzarse del oscuro mundo corpóreo hasta la contemplación de lo inteligible[2]. Diez siglos más tarde, Hugo de San Víctor define la potencia mística de lo incongruo casi con las mismas palabras de Areopagita:

> las figuras disímiles distraen a nuestro ánimo de las cosas materiales y corpóreas más que las símiles y no lo dejan reposar en sí mismo. La razón de esto está en el hecho de que todas las cosas creadas, aunque perfectas, están separadas de Dios por un intervalo infinito... por lo cual es más

2 «Por lo tanto, puesto que las negaciones en lo divino son verdaderas y las afirmaciones incongruas, al arcano de las cosas indecibles es más congrua la manifestación a través de las figuras disímiles... La sapiencia analógica de los santos teólogos justamente se sirve de diferencias, no permitiendo a lo que en nosotros es material adherirse a aquellas imágenes indecorosas, sino con la deformidad misma de las figuras excitando y estimulando la parte superior del alma, de modo que no parezca ni lícito ni verosímil, ni siquiera a aquellos que están ligados a la materia, que formas tan absurdas estén cerca de la verdad de las contemplaciones divinas» (SEUDO-DIONISIO EL AREOPAGITA, *De coelesti hierarchia*, cap. II, 3).

> perfecto aquel conocimiento de Dios que, negando en este modo Suyo todas Sus perfecciones, transmita lo que Él no es, que la que, afirmando lo que Él no es, a través de tan sutiles perfecciones, trata de explicar qué cosa sea Dios.

Entre la primera mitad del siglo XVI y la segunda mitad del XVII, o sea en el periodo en que se iba formando la moderna imagen científica del mundo, la cultura europea estuvo tan dominada por el tema de lo incongruo, que toda esta época podría definirse, en palabras de Herder, como «época emblemática». El emblema es en efecto la figura central a la que confió su más profunda intención cognoscitiva, y a la vez su más íntimo malestar. Los estudios de Giehlow han mostrado la influencia decisiva que sobre la formación de la emblemática del XVI ejerció un *corpus* seudoepigráfico, los *Hyeroglyphica* de Orapollo, compuesta a finales del siglo II o tal vez directamente en el siglo IV d. C., que contenía una pretendida interpretación de los jeroglíficos egipcios. Es sobre el fecundo malentendido de una explicación de los «signos sacros» de los sacerdotes egipcios como los humanistas fundaron el proyecto de un modelo del significar en el que no es la convergencia y la unidad de la apariencia y de la esencia, sino su incongruencia y dislocación las que se convierten en el vehículo de un conocimiento superior, en el que se resolvía y a la vez se tendía hasta el máximo la diferencia metafísica entre corpóreo e incorpóreo, materia y forma, significante y significado. No parece casual, desde este punto de vista, que los emblematistas se refieran constantemente al emblema como a un compuesto de alma (el lema) y de cuerpo (la imagen)[3] y a

3 «Symbolum pictura et lemmate constat, ut loquitur vulgus, corpore et anima» (PETRUS ABBAS, en *C. F. Menestrerii philosophia imaginum*, Amstelodami,1695); «giusta proportione di anima e di corpo» (PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Venezia, 1557).

su unión como a una «mezcla mística» y un «hombre ideal». La metáfora, como paradigma del significar por términos impropios, a la que tanto el emblema como la *impresa* se dejan reducir según los teóricos barrocos, se convierte así en el principio de una universal disociación de cada cosa de su propia forma, de cada significante de su propio significado. En los emblemas, en las *imprese* «amorosas y heroicas», en los blasones que recubren ahora con su *picta poesis* todos los aspectos de la vida profana, como en la «agudeza» que se supone como fin de todo significar, el vínculo que liga a cada objeto con la propia apariencia, a cada criatura con el propio cuerpo, a cada palabra con su significado, se pone radicalmente en tela de juicio: cada cosa es verdadera sólo en la medida en que significa otra, cada cosa es ella misma sólo si está por otra. Para la intención alegórica del barroco, esta mortificación de la forma propia es a la vez una prenda de redención que será rescatada en el último día, pero cuya cifra está ya implicada en el acto de la creación. Dios aparece así como el primer y supremo emblematista, «un agudo fabulador», como se lee en el *Cannocchiale aristotelico* de Tesauro, «motejando a los hombres y a los ángeles con varias *imprese* heroicas y símbolos figurados de sus altísimos conceptos». El cielo «es un vasto cerúleo escudo, donde la ingeniosa naturaleza dibuja lo que medita, formando heroicas *imprese* y símbolos misteriosos y agudos de sus secretos»[4].

La caricatura, que nace justamente en esta época, es el momento en que la dislocación emblemática alcanza a la figura humana. Esto hace verosímil la hipótesis, aún no enfrentada por los estudiosos, de que el origen de la «figura caricata» deba po-

4 E. TESAURO, *Cannocchiale aristotelico, o sia idea delle agutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure e inscrittioni espresive di arguti e ingegnosi concetti esaminate in fronte co' rettorici precetti del divino Aristotele*, Torino, 1652.

nerse en relación con la prohibición, que era parte integrante del código emblemático, de blasonar la figura humana salvo parcialmente; «corpus humanum», se lee en las reglas de Petrus Abbas, «integrum pictura esse non potest, pars corporis, oculus, cor, manus tolerari potest». La raíz de esta prohibición que impedía dislocar la figura humana de su significado propio (salvo recurriendo a un artificio fetichista del que los emblematistas hicieron amplio uso), estaba en el bíblico «a imagen y semejanza» que, ligando directamente la figura humana a su divino creador, garantiza irrevocablemente su identidad. La dislocación de la figura humana de este «significado» teológico debía por eso aparecer necesariamente como el acto demónico por excelencia, lo cual explica el aspecto monstruoso y «caricaturesco» que el demonio reviste en la iconografía cristiana. El inexplicable retraso con que la caricatura hace su aparición en la cultura europea no ha de buscarse, como han sugerido Kris y Gombrich[5], en una supuesta creencia en la eficacia mágica de la imagen, sino en el hecho de que, fuera del cosmos emblemático, la dislocación de la figura humana revestía necesariamente una intención blasfema. Sólo una época íntimamente avezada, como la época emblemática, a descubrir en la incongruencia el modelo de la verdad, podía parecerle la caricatura más parecida a la persona que la persona misma. La caricatura es en efecto, en la esfera humana, lo que el emblema es en la esfera de los objetos. Así como el emblema había puesto en tela de juicio el nexo de cada cosa con su propia forma, así también, con aparente frivolidad, la caricatura separa a la figura humana de su significado; pero, puesto que ésta llevaba ya escrita su cifra alegórica, sólo distorsionando y alterando los propios lineamien-

5 E. H. GOMBRICH y E. KRIS, «The principles of caricature», en E. KRIS, *Psychoanalitic explorations in art*, New York, 1952.

tos puede ésta adquirir una nueva posición emblemática. El hombre, creado a imagen y semejanza de Dios, «per malitiam diaboli depravatus venit in longinquam regionem dissimilitudinis». Esa «tierra de la desemejanza» es el *regnum peccati* «en el que la memoria se disipa, el intelecto se ciega, la voluntad se enturbia»[6]. Y sin embargo, según la sabiduría implícita en la intención emblemática, esta dislocación es también una prenda de redención, y esa desemejanza es una semejanza superior.

Por eso no es sorprendente que, con el eclipse de la alegoría barroca, la forma emblemática, que hace extraño todo significante a su propio significado, empiece a parecer inquietante. La *Simbólica* de Creuzer y la *Fisiognómica* de Lavater son las últimas imponentes tentativas de captar en la dislocación emblemática un conocimiento superior: ambas terminan en la incomprensión y en la parodia. El malestar que Hegel declara frente a lo simbólico y su desconfianza ante el alegorismo de la vanguardia romántica son síntomas de la nueva actitud que se manifiesta a través del firme dominio de la forma propia. Es significativo que, en las *Lecciones de estética*, Hegel vea en la Esfinge la figura en la que «lo simbólico en general se presenta como enigma» y sitúe frente a ella la respuesta de Edipo (que aquí aparece como el campeón de la *Aufklärung*) como «la luz de la conciencia», «la claridad que deja transparentarse limpiamente su contenido concreto a través de la forma congrua y propia de él y que, en su existencia, se manifiesta sólo a sí misma»[7].

El mundo de las figuraciones emblemáticas, en el que una época entera había visto la expresión más «aguda» de la espiritualidad humana, no queda con ello simplemente abolido. Se

6 Pietro Lombardo, citado en R. Javelet, *Images et ressemblance au XII^e siècle. De saint Anselme à Alain de Lille*, Strasbourg, 1967, pp. 240 ss.

7 Hegel, *Estetica* cit., p. 408.

convierte ahora en el almacén de escombros donde lo Inquietante pesca sus espantajos. Las criaturas fantásticas de Hoffmann y de Poe, los objetos animados y las caricaturas de Grandville y de Tenniel hasta el carrete Odradek en el cuento de Kafka, son, desde este punto de vista, un *Nachleben* de la forma emblemática, ni más ni menos que como ciertos demonios cristianos representan una «vida póstuma» de divinidades paganas. En la forma de lo Inquietante, que invade ahora con más y más prepotencia la vida cotidiana, el símbolo se presenta como la nueva Esfinge que amenaza la ciudadela de la razón. Freud es el Edipo que propone la clave que debería disipar el enigma y liberar a la razón de sus monstruos. Por eso las conclusiones de su estudio sobre lo Inquietante[8] son para nosotros particularmente interesantes. Ve en lo Inquietante (*Unheimliche*) lo familiar (*Heimliche*) reprimido:

> Esto Inquietante no es en realidad nada nuevo, extraño, sino más bien algo que es desde siempre familiar a la psique y que sólo el proceso de la supresión ha vuelto otro. Y en relación con la supresión se esclarece para nosotros la definición de Schelling, según la cual lo Inquietante sería algo que habría debido quedar escondido y que en cambio vuelve a aparecer.

Esta fórmula, que se encuentra también en la actitud de Freud respecto de los símbolos, que él reduce constantemente al mecanismo de la represión, nos autoriza a preguntarnos por qué la cultura moderna ha identificado tan obstinadamente lo simbólico con lo inquietante. Tal vez la razón de este «malestar» frente a lo simbólico está en el hecho de que la aparente simplicidad del esquema con el cual nuestra cultura interpreta el significar

8 *Das Unheimliche*, publicado originalmente en *Imago*, t. V, 1919.

esconde la represión de un significar más familiar y originario, que no se deja dócilmente reducir a ese esquema. Detrás de los rasgos feroces del monstruo en el que «el espíritu humano tiende a salir fuera de la bestia, pero no puede llevar a manifestarse completamente la propia libertad y la movilidad de la propia figura, porque debe quedar mezclado y asociado con lo otro que él»[9], debemos aprender a ver algo íntimo y humano.

2.2. La interpretación edípica de la palabra de la Esfinge como «palabra cifrada» gobierna secretamente la concepción freudiana del símbolo. El psicoanálisis presupone en efecto la escisión del discurso en una palabra oscura y por términos impropios, que es la del inconsciente fundada en la supresión, y una palabra clara y por términos propios, que es la de la conciencia. El paso (la «traducción») de un discurso al otro constituye propiamente el análisis. Éste implica pues necesariamente un proceso de «desimbolización» y de progresiva reducción de lo simbólico; el «secamiento del Zuiderzee», en el que se sustancia, según Freud, el proyecto psicoanalítico, equivale, una vez ultimado, a una traducción completa del lenguaje simbólico inconsciente en signo consciente. El mito de Edipo domina pues el horizonte del análisis de manera todavía más profunda que la que sus críticos han creído denunciar; no sólo proporciona los contenidos de la interpretación, sino que guía y estructura la misma actitud fundamental del discurso analítico en su ponerse frente a la Esfinge del inconsciente y sus símbolos. Así como Edipo descubre el significado escondido en el enigma de la Esfinge, y al hacerlo así libera a la ciudad del monstruo, así el análisis encuentra el pensamiento latente detrás de la cifra simbólica manifiesta y «cura» la neurosis.

9 HEGEL, *Estetica* cit., p. 407.

No es pues una simple coincidencia si los procedimientos esenciales del simbolismo sacados a la luz por Freud corresponden puntualmente, como se ha observado[10], al catálogo de los tropos de la vieja retórica. El territorio del inconsciente, en sus mecanismos como en sus estructuras, coincide íntegramente con el de lo simbólico y lo impropio. La intención emblemática, que disocia toda forma de su significado, se convierte ahora en la escritura escondida del inconsciente, mientras que los libros de emblemas, que salen de las bibliotecas de las personas cultas, hacen su ingreso en el inconsciente, en el que la represión incesantemente dibuja sus blasones y sus *imprese*.

La teoría psicoanalítica ortodoxa del simbolismo[11], que se expresa en la apodíctica expresión de Jones según la cual «sólo lo que es suprimido queda simbolizado» y que ve en todo símbolo el retorno de lo suprimido en un significante impropio, no agota sin embargo la concepción freudiana del símbolo. Freud describe en efecto en muchas ocasiones procesos simbólicos que no se dejan en modo alguno reducir a este esquema. Uno de éstos es la *Verleugnung* del fetichista.

Según Freud, la perversión del fetichista nace de la negativa del niño a tomar conciencia de la ausencia del pene en la mujer (en la madre). Puesto frente a la percepción de esta

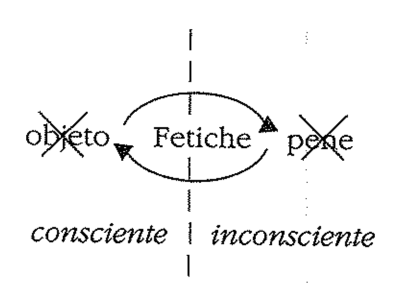
10 Por E. BENVENISTE, en «Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne» (*La Psychanalyse*, i, 1956; reimpreso en E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966). La importancia de este ensayo puede medirse por el hecho de que precede en un año al ensayo de Lacan en el que se desarrollan plenamente sus ideas sobre el «significante» («L'instance de la lettre dans l'inconscient», en *La Psychanalyse*, 1957). Desde entonces, el concepto de una «retórica del inconsciente» se ha vuelto habitual entre psicoanalistas y lingüistas, sin que ninguno sin embargo diese el paso decisivo, declarando que el inconsciente no *tiene* una retórica, sino que *es* una retórica.

11 Conviene precisar que es a esta concepción ortodoxa del simbolismo, y no a la interpretación lacaniana del freudismo, a la que se refiere nuestra crítica.

ausencia, el niño se niega a admitir su realidad, porque eso haría pesar una amenaza de castración sobre su propio pene. El fetiche no es, desde este punto de vista, otra cosa que «el sustituto del pene de la mujer, en cuya existencia el niño ha creído y a la que ahora no quiere renunciar». Sin embargo el sentido de esta negativa del niño no es simple como podría parecer e implica más bien una esencial ambigüedad. En el conflicto entre la percepción de la realidad, que lo empuja a renunciar a su fantasma, y el contra-deseo, que lo empuja a renegar de su percepción, el niño no hace en efecto ni una cosa ni la otra, o más bien hace simultáneamente las dos cosas, llegando a un compromiso singular. Por una parte, con la ayuda de un mecanismo particular, desmiente la evidencia de su percepción; por otra, reconoce y asume su realidad por medio de un síntoma perverso. El espacio del fetiche es precisamente esta contradicción, por la cual éste es al mismo tiempo la presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia; símbolo de algo y de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial, en la cual las dos reacciones contrarias constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo (*Ichspaltung*).

Es evidente que el mecanismo de la *Verleugnung* no se deja interpretar según el esquema del regreso de lo reprimido bajo la forma de un significante impropio. Más bien es verosímilmente porque Freud advirtió la insuficiencia de la represión (*Verdrängung*) para dar razón del fenómeno por lo que recurre al término *Verleugnung* "renegación". No sólo, en efecto, en la *Verleugnung* del fetichista no hay sustitución de un significante por otro, sino en efecto su mantenimiento a través de una recíproca negación, sino que tampoco se puede hablar, en sentido propio, de represión, porque el contenido psíquico no es simplemente rechazado al inconsciente, sino que en cierto modo es declarado en la medida misma en que es renegado

(lo cual significa sin embargo que es consciente), según un mecanismo dinámico que podría representarse de este modo[12]:



Se verifica aquí algo análogo a lo que sucede en la *Verneinung*, o sea en esas negaciones-admisiones con las que el paciente confiesa al analista lo que está en apariencia negando y que Freud define como «una abolición (*Aufhebung*) de la represión, pero no por eso una aceptación del remordimiento» y a propósito de las cuales Hyppolite hablaba de «una utilización del inconsciente, manteniendo sin embargo la represión»[13]. La *Verleugnung* nos enfrenta en efecto a un procedimiento en el que, gracias a un símbolo, el hombre logra apropiarse de un contenido inconsciente sin llevarlo a la conciencia. Así como las *imprese* plantan en el blasón la intención más íntima de la persona sin traducirla sin embargo en términos propios en el discurso de la razón, así el fetichista emblematiza su temor y su deseo más secretos en un blasón simbólico que le permite

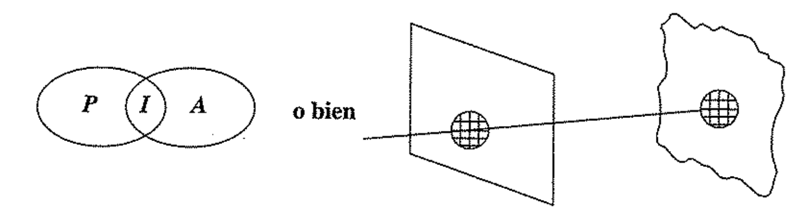
12 Como resulta del esquema, el fetiche no se identifica con el objeto, sino que se sitúa, en cierto sentido, en el intervalo abierto por la recíproca negación (indicada por el signo x) entre él y el pene materno.

13 J. Hyppolite, «Commentaire parlé sur la "Verneinung" de Freud» (en Lacan, *Écrits* cit., p. 887).

entrar en contacto con ellos sin hacerlos conscientes. En el gesto del fetichista, que logra apropiarse de su propio tesoro escondido sin desenterrarlo, vuelve a aflorar así la antigua sabiduría apotropaica de la Esfinge, que rechaza acogiendo y acoge rechazando. Y así como, en materia de goce, es tal vez el perverso el que tiene algo que enseñar al psicoanalista, así también es posible que, después de todo, en materia de símbolos, la Esfinge tenga algo que enseñar a Edipo.

2.3. En cuanto que, en la forma emblemática, la «diferencia» entre el significado y el significante alcanza su evidencia máxima, ésta constituye el terreno donde por excelencia habría debido ejercerse una ciencia de los signos que hubiera tomado verdaderamente conciencia de la paradoja saussuriana de la «unidad doble». Y sin embargo precisamente de la forma emblemática falta, después de las investigaciones de los teóricos barrocos y de los mitólogos y críticos románticos, un análisis semiológico aun tan sólo suficiente. Sobre las numerosas tentativas recientes de interpretación de la metáfora pesa en efecto la inicial posición metafísica del problema como relación de lo propio y de lo impropio, que está ya implícita en la definición aristotélica de la metáfora como «transporte» de un nombre «extraño»[14]. En el transcurso de la reflexión occidental sobre el signo, esta posición se traduce en el prejuicio según el cual habría en la metáfora dos términos, uno propio y el otro impropio, y el movimiento, la sustitución del uno por el otro, constituiría el «transporte» metafórico. Es este planteamiento el que provoca el prejuicio que se encuentra lo mismo en la definición jakobsoniana de la metáfora como «atribución de un significante a un significado asociado por semejanza al significado primario» que en la de aquellos que ven en ella la intersección sémica (fundada en una metonimia) de dos términos, según el esquema[15]:

14 *Poética*, 1557*b*.



Lo que en ambos casos queda en la sombra es que la «semejanza» y la intersección sémica no preexisten a la metáfora, sino que se hacen posibles gracias a ella y se asumen después como su explicación, así como la respuesta de Edipo no preexiste al enigma, sino que, creada por él, pretende, con una singular petición de principio, ofrecer su solución.

Lo que el esquema *propio/impropio* nos impide ver es que en la metáfora en realidad nada se sustituye a nada, porque no existe un término propio que el metafórico es llamado a sustituir: sólo nuestro antiguo prejuicio edípico, o sea un esquema interpretativo *a posteriori*, nos hace descubrir una sustitución allí donde no hay más una dislocación y una diferencia en el interior de un único significar. Sólo en una metáfora ya cristali-

15 La definición de R JAKOBSON está en «À la recherche de l'essence du langage» (*Diogène*, nº 51, 1965). Para la segunda definición, ver A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, 1971. La tenacidad del dogma de la sustitución es tal, que se pueden encontrar sus huellas hasta en Lacan. Éste escribe en efecto (cf. *Écrits* cit., p. 507) que la metáfora «se desliza entre dos significantes de los que el uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significante»; pero añade que «el significado oculto sigue presente gracias a su conexión (metonímica) con el resto de la cadena.» Es en la paradoja de una sustitución en la que lo sustituido sigue presente donde se busca el secreto de la metáfora.

zada por el uso lingüístico (que no es ya por lo tanto en modo alguno una metáfora) es posible individualizar un significado propio y uno impropio: en una metáfora originaria sería inútil buscar algo así como un término propio.

La inadecuación del esquema edípico de lo propio y de lo impropio para captar la esencia de la metáfora es particularmente evidente en aquella «metáfora en acto» o «pintada» que es el emblema. Parecería aquí en efecto poder reconocerse un término propio y uno impropio, ejemplificados en el «alma» y el «cuerpo»; pero por poco que la mirada se demore en el laberinto al que la invita la intención emblemática, se ve que no hay aquí ninguna sustitución positiva de un término por el otro, sino que más bien el espacio del emblema es aquel –puramente negativo e insustancial– de un proceso de diferencia y de recíproca negación-afirmación. Así el «cuerpo» y el alma están entre sí en una relación que es a la vez de explicación y de ocultamiento (un «oscurecer explicando» y un «explicar oscureciendo», según las palabras de un tratado del XVII), sin que ninguna de las dos intenciones prevalezca completamente sobre la otra (lo cual significaría en cambio la muerte del emblema). Los teóricos de la *impresa* repiten insistentemente que la «maravilla» emblemática «no nace de la oscuridad de las palabras, ni de la recóndita naturaleza de las cosas, sino del acoplamiento y mezcla de la una y la otra, por causa de lo cual queda después constituido un tercero, de naturaleza diversa de la de ellos, producente de esa maravilla»[16]; y sin embargo en vano se buscaría en ese «tercero» algo positivo: no es sino la diferencia y la recíproca negación-afirmación de los otros dos. Lo mismo puede decirse de aquel blasonar la figura humana que es, como hemos visto, la caricatura: el éxito ejemplar de

16. Scipione Ammirato, *Il rota ovvero delle imprese,* Firenze, 1598.

la célebre «pera» de Philippon, que representa al rey Luis Felipe como una pera (o viceversa), consiste precisamente en el hecho de que no nos vemos confrontados ni a una pera ni a Luis Felipe, sino a la tensión emblemática que brota de su confusión-diferencia.

Si esto es verdad, el procedimiento de la forma emblemática se revela entonces sorprendentemente similar al de la *Verleugnung* fetichista tal como nos lo ha descrito Freud. Puede decirse más bien que la *Verleugnung* ofrece a la interpretación de la metáfora un modelo que escapa a la reducción tradicional del problema y a la luz del cual *la metáfora se convierte en el reino del lenguaje en lo que el fetiche es en el reino de las cosas.* Así como en la *Verleugnung* no hay en efecto simplemente un «transporte» de un significado propio a uno impropio, sino más bien un proceso de negación nunca sustancializable entre una ausencia y una presencia (porque el fetiche es a la vez aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia), así, en la forma emblemática, no hay ni sustitución ni transporte, sino sólo un juego de negación y de diferencia irreductible al intercambio de lo propio y de lo impropio. Y así como, por su contradicción esencial, el fetiche no puede mantenerse sino al precio de una laceración, en la cual las dos relaciones contrarias constituyen el núcleo de lo que Freud define como una «fractura del Yo» (*Ichspaltung*), así la forma emblemática se sostiene sobre una verdadera y propia fractura del «sínolo» semiótico.

La dislocación metafórica no sucede, en efecto, entre lo propio y lo impropio, sino que es una dislocación de la misma estructuración metafísica del significar: su espacio es el de una recíproca exclusión del significante y del significado en la que emerge a la luz la diferencia original sobre la que se funda todo significar. Con razón en su proyectado *Philosophenbuch* Nietzsche había visto en la metáfora el fenómeno originario del

lenguaje y en el «rígido palomar» de los términos propios nada más que el residuo de una metáfora[17]. Y con respecto al discurso metafórico de la Esfinge, Edipo aparece como el sordo del que habla Nietzsche, que, frente a las figuras de Chladni, producidas sobre la arena por las vibraciones sonoras, pretende saber a qué llaman sonido los hombres. La definición aristotélica del enigma como un συνάψι τά ἀδύνατα "poner juntas cosas imposibles", capta bien la paradoja central del significar que la metáfora pone al desnudo; el σημαίνειν es siempre originalmente una συνάψι de ἀδύνατα, una conmesura de imposibles; no una relación de manifestación, en sí misma no problemática, entre significante y significado, sino una pura barrera. La agudeza del «divino fabulador» que, según Tesauro, «moteja a los hombres sus altísimos conceptos», profundiza su punta («agudeza», según la profunda intuición de un léxico del XVII, debe entenderse, según su étimo, como acto de agujerear y de abrir) justamente en esta conmesura entre significante y significado. Metáfora, caricatura, emblema y fetiche señalan hacia aquella «barrera resistente a la significación» en la que está custodiado el enigma original de todo significar. Y es esa barrera la que debemos ahora decidirnos a interrogar.

17 «¿Qué es pues la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, de metonimias, de antropomorfismos, en una palabra: una suma de relaciones humanas que han sido poéticamente elevadas, traspuestas, ornamentadas, y que, después de un largo uso, parecen a un pueblo firmes, canónicas y vinculantes... Mientras que toda metáfora de la intuición es individual y sin par, y por eso puede siempre huir de toda determinación, el gran edificio de los conceptos muestra la rígida regularidad de un palomar romano y exhala en la lógica la severidad y la frialdad que son propias de la matemática. Quien esté impregnado de esta frialdad, difícilmente creerá que el concepto, óseo y octogonal como un dado, y como éste inamovible, no es en cambio otra cosa que *el residuo de una metáfora*... Sólo a través del olvido de este mundo primitivo de las metáforas, sólo a través del entiesamiento y la cristalización de lo que era en el origen una masa de imágenes surgentes, en una oleada ardiente, de la capacidad primordial de la fantasía humana, sólo a través de la creencia invencible en que *este* sol, *esta* ventana, *esta* mesa es una verdad en sí, en una palabra: sólo porque el hombre se olvida en cuanto sujeto, y en particular en cuanto sujeto de la creación artística, puede vivir con un poco de reposo y de seguridad...» (los fragmentos del *Philosophenbuch* están contenidos en el vol. X de la edición Kröner de las obras de Nietzsche).

Capítulo tercero

La barrera y el pliegue

3.1. La noción de signo que está en la base de la semiología moderna se funda en una reducción metafísica del significar de la cual «la ciencia que estudia la vida de los signos en el ámbito de la vida social»[1] está todavía lejos de haber tomado conciencia. Esta reducción, cuyas raíces se hunden en la historia de la filosofía occidental, se ha hecho posible por las condiciones particulares en las que ha visto la luz el texto en torno al cual se ha consolidado el proyecto semiológico moderno. Lo que importa subrayar aquí no es tanto que los cursos profesados por Saussure en Ginebra de 1907 a 1911 no estuvieran, como se sabe, destinados a la publicación y que antes bien él hubiera excluido explícitamente la posibilidad de publicar-

---

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. crítica de R. Engler, Wiesbaden, 1967, cap. III, p. 3.

los[2], sino que representan el momento culminante de una crisis intelectual, cuya experiencia como *impasse* constituye tal vez el aspecto más esencial del pensamiento de Saussure. Es precisamente esta experiencia de una aporía radical la que la publicación del *Curso*, en las condiciones de 1915, traiciona de manera irreparable, presentando como una serie de resultados positivos lo que era en realidad el último escollo contra el que Saussure había hecho naufragio al término de un viaje comenzado casi quince años antes, en la época de los estudios sobre la entonación báltica. Saussure representa en efecto el caso extremadamente precioso de un filólogo que, apresado en la red del lenguaje, siente, como Nietzsche, la insuficiencia de la filología y debe convertirse en filósofo o sucumbir. Saussure no abandonó, como Nietzsche, los estudios lingüísticos; pero, encerrándose durante treinta años en un silencio que pareció a muchos inexplicable[3], sólo interrumpido por la publicación en los *mélanges* de breves notas técnicas, el que había sido el *enfant prodige* que a los veintiún años había renovado los estudios de lingüística indoeuropea con el genial *Mémoire sur le système primitif des voyelles*, vivió a fondo la experiencia ejemplar de la imposibilidad de una ciencia del lenguaje en el interior de la tradición metafísica occidental.

Los documentos de esta crisis han sido publicados hace tiempo por Benveniste[4] y retomados en un artículo memorable[5] sin que él mismo, sin embargo, sacase todas las consecuencias; pero la edición crítica del *Curso* que vio la luz en 1967 al cuidado de Rudolf Engler[6] del único modo posible, o sea como sinopsis de todas las fuentes de las que se había sacado el texto de 1915, hace ahora impostergable la revisión del estatuto del *Curso* en la historia de la lingüística moderna. En los próximos años, en la medida en que refleja auténticamente el pensamiento de Saussure, el *Curso* no podrá ya considerarse como la fundación de la semiología, sino, en todo caso, como su puesta en entredicho radical: es decir que no contiene su exordio, sino en cierto sentido su clausura.

El primer documento de lo que se ha definido como el «drama» de Saussure[7] está en una carta a Meillet de 1894, en el período en que estaba trabajando en el libro sobre la entonación y el acento en lituano que nunca habría de salir a luz.

2 «Quant à un livre sur ce sujet», había declarado a los amigos y a los alumnos, «on ne peut y songer: il doit donner la pensée définitive de son auteur» (cf. R. ENGLER, Prefacio a la citada edición crítica del *Cours*, p. IX). Los mismos encargados de la edición de 1915, Sechehaye y Bally, refieren en el prefacio su sorpresa cuando, buscando las notas de Saussure para el *Curso*, no encontraron nada que correspondiese a los cuadernos de los alumnos: «F. de Saussure détruisait à mesure les brouillons hâtifs où il traçait au jour le jour l'esquisse de son exposé». Es probable que esa destrucción no fuese casual.

3 Cf. las impresiones de Meillet, tal vez el más grande de sus alumnos: «Il [F. de Saussure] avait produit le plus beau livre de grammaire comparée qu'on ait écrit, semé des idées et posé de fermes théories, mis sa marque sur de nombreux élèves, et pourtant il n'avait pas rempli toute sa destinée» (A. MEILLET, «Ferdinand de Saussure», en *Linguistique historique et linguistique générale*, vol. II, Paris, 1952, p. 183). El «mito» de Saussure, ya presente en este artículo (Meillet habla del «oeil bleu plein de mystère» de Saussure), opera todavía en el tema de los «tres retratos» en un artículo de Benveniste de 1964 («F. de Saussure à l'École des Hautes Études», en *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études*, 1964-65): «d'abord débutant génial, "beau comme un jeune dieu", qui fait une entrée éclatante dans la science; puis, d'après un portrait peint par son frère pendant les années parisiennes, le jeune homme méditatif, secret, tendu déjà par l'exigence intérieure; enfin l'image dernière, le gentilhomme vieillissant, au maintien digne, un peu las, portant dans son regard rêveur, anxieux, l'interrogation sur laquelle se refermera désormais sa vie.»

4 «Notes inédites de F. de Saussure» (*Cahiers F. de Saussure*, 12, 1954).

5 «Saussure après un demi-siècle» (*ivi*, 20, 1963; reimpreso en BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* cit., I, pp. 32-45).

6 SAUSSURE, *Cours* cit. La edición citada es la única que puede llamarse crítica en sentido riguroso.

7 «Ce silence cache un drame qui a dû être douloureux, qui s'est aggravé avec les annés, qui n'a même jamais trouvé d'issue» (BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* cit., p. 37).

Con insólita amargura, Saussure confiesa su descorazonamiento frente a la «ineptitud absoluta» y a las contradicciones de la terminología lingüística:

> Estoy disgustadísimo de todo esto y de la dificultad que se encuentra en general para escribir diez renglones que tengan sentido común en materia de hechos del lenguaje. Preocupado desde hace tiempo sobre todo por la clasificación lógica de estos hechos... veo cada vez más la inmensidad del trabajo que sería necesario para mostrar al lingüista lo que hace...y al mismo tiempo, la gran vanidad de todo lo que, a fin de cuentas, puede hacerse en lingüística... Esto acabará a pesar mío en un libro en el cual, sin entusiasmo ni pasión, explicaré por qué no hay un solo término usado en lingüística al que conceda yo un significado cualquiera.Y sólo después de haber hecho eso, lo confieso, podré reanudar mi trabajo en el punto en que lo he dejado[8].

Ese libro no fue escrito nunca, pero los apuntes y los esbozos que han quedado de él y que confluyen más tarde en los cursos de lingüística general muestran la lúcida conciencia que Saussure tuvo de una *impasse* que no era sólo suya, sino de la ciencia del lenguaje en general:

> He aquí nuestra profesión de fe en materia lingüística: en otros campos, se puede hablar de cosas *según este o el otro punto de vista*, estando seguros de encontrar un terreno seguro en el objeto mismo. En lingüística, negamos por vía de principio que existan objetos dados, que haya cosas que siguen existiendo cuando se pasa de un orden de ideas a otro y que se pueda por consiguiente permitir considerarlas

8 «Lettres de F. de Saussure à M. Meillet» (*Cahiers F. de Saussure*, 21, 1964).

> «cosas» en órdenes diversos, como si estuvieran dadas por sí mismas...
>
> La ley verdaderamente última del lenguaje, al menos por cuanto osemos hablar de ella, es que no es nunca nada que pueda residir en *un solo* término, y esto a causa del hecho de que los símbolos lingüísticos están sin relación con lo que deben designar, por lo tanto que *a* es incapaz de designar cualquier cosa sin la ayuda de *b*, y parejamente *b* sin la ayuda de *a*, o bien que uno y otro no valen sino por su diferencia recíproca, o que ninguno de los dos vale, aunque sea para una parte cualquiera de él mismo (por ejemplo «la raíz», etc.), salvo por ese plexo mismo de diferencias eternamente negativas.
>
> Se maravilla uno. Pero ¿dónde estaría en verdad la posibilidad de lo contrario? ¿Dónde estaría un solo instante el punto de irradiación positivo en todo el lenguaje, desde el momento en que no hay imagen vocal que responda más que otra a lo que debe decir[9]?

Saussure, en sus lecciones, se ve sin duda empujado por la necesidad didáctica a valerse de su desconfianza en la posibilidad de encontrar en el lenguaje un término positivo; no obstante, la edición crítica del *Curso* muestra que el párrafo donde el signo se representa como algo positivo no refleja exactamente las notas de los estudiantes. Allí donde el texto del *Curso* dice «apenas se considera el signo en su totalidad, se encuentra uno en presencia de una cosa positiva en su orden», las notas dicen más cautamente:

> gracias al hecho de que estas diferencias se condicionan unas a otras, tendremos algo que puede asemejarse a unos términos positivos a través de la confrontación de cierta diferencia de la idea con una cierta diferencia del signo[10].

9 «Notes inédites de F. de Saussure» cit., p. 63.
10 SAUSSURE, *Cours* cit., p. 272.

y más abajo:

> Pero el significante y el significado contraen un nexo en virtud de los valores determinados que han nacido de la combinación de un tanto de signos acústicos con un tanto de recortes que se pueden hacer en la masa. ¿Qué sería necesario para que esta relación entre el significante y el significado fuese dada en sí misma? Sería necesario ante todo que la idea estuviese determinada con anticipación, y no lo está... Se necesitaría ante todo que el significado fuese de antemano una cosa determinada y no lo es. Por eso esta relación no es sino otra expresión de los valores tomados en su oposición...[11].

Si el lenguaje es el espacio absolutamente insustancial de estas «diferencias eternamente negativas», el signo es por cierto el último elemento que pueda ofrecer en sí mismo ese «punto de irradiación positivo» sobre el que podría construirse una ciencia del lenguaje finalmente liberada de la «ineptie de la terminologie courante»; antes bien, en cuanto que define el estatuto doble de la unidad lingüística, éste es el lugar de la diferencia absoluta, en el que la fractura metafísica de la presencia viene a la luz del modo más abrumador. Un paso decisivo de las notas atestigua que precisamente en cuanto signo el lenguaje es, para Saussure, algo inasible:

> El lenguaje no es nada más que un caso particular de la teoría de los signos. Pero precisamente por este solo hecho, se encuentra en la absoluta imposibilidad de ser algo simple (o directamente asible por nuestro espíritu en su modo de ser), sin que por eso sin embargo, en la teoría general de los signos, el caso particular de los signos vocales

11 *Ibid.*

> sea el más complejo de todos los casos particulares conocidos, como la escritura, la cifra, etc.[12].

Lejos de simplificar el caso lingüístico, la inclusión del lenguaje en la perspectiva semiológica hace de él algo imposible; y sólo tomando conciencia de esta imposibilidad (cuya raíz, como muestra la historia de la noción de signo, desde la Stoa hasta la lógica medieval, se hunde en la esencial solidaridad de toda interpretación del significar con la interpretación metafísica de la presencia) es como la ciencia de los signos podrá alcanzar su fase crítica. Cuando Saussure, que había llegado en el conocimiento del lenguaje al punto de no-retorno en el que «está uno abandonado por todas las analogías del cielo y de la tierra»[13], habla, con expresiones aparentemente paradójicas que recuerdan la definición aristotélica del enigma como «conmesura de imposibles», de un «plexo de diferencias eternamente negativas», de un «lazo estable entre las cosas que preexiste a las cosas mismas», de una unidad doble «que tiene un derecho y un revés», lo que le urgía ante todo era evitar sustancializar los términos de aquella escisión que se le había revelado como coesencial al lenguaje. Entendía que con ello señalaba hacia aquella diferencia y aquella «conmesura de imposibles» que ha sido cubierta y reprimida, en la semiología moderna, con la «barrera resistente a la significación». En el algoritmo semiótico, la barrera que separa al significante y al significado está ahí para mostrar la imposibilidad del signo de producirse en la plenitud de la presencia. Aislar la noción de signo, entendido co-

12 «Notes inédites de F. de Saussure» cit., p. 64-65.

13 «Nous sommes au contraire profondément convaincus que quiconque pose le pied sur le terrain de la langue, peut se dire qu'il est abandonné par toutes les analogies du ciel et de la terre...» («Notes inédites de F. de Saussure» cit., p. 64).

mo unidad positiva de *signans* y *signatum*, de la original y problemática posición saussuriana del hecho lingüístico como «plexo de diferencias eternamente negativas», equivale a volver a hacer caer a la ciencia de los signos en la metafísica[14].

3.2. La solidaridad de la interpretación del significar como unidad de un significante y de un significado con la historia de la metafísica occidental está explícitamente afirmada por una intención crítica cuyo proyecto se enuncia como la sustitución de una ciencia de la escritura (gramatología) a la ciencia de los signos (semiología). Según este proyecto, la metafísica se funda en un estatuto privilegiado del significado, entendido como plenitud de la presencia, respecto del significante que es su rastro exterior. Este privilegio es el mismo que funda, en la tradición de la metafísica occidental, la superioridad de la φωνή sobre el γράμμα, de la voz sobre la escritura. El carácter específico del proyecto gramatológico se expresa por eso en la afirmación según la cual la experiencia originaria es siempre ya rastro y escritura, el significado siempre está ya en posición de significante. La ilusión de una presencia plena y originaria es la ilusión de la metafísica, que toma cuerpo en la estructura doble del signo. La clausura de la metafísica, y

14 Es a E. Benveniste (es decir a un lingüista que ha logrado, según nosotros, una nueva «situación» de la ciencia del lenguaje) a quien se debe la toma de conciencia más lúcida de la inadecuación de la perspectiva semiótica en sentido estricto para dar razón del fenómeno lingüístico en su integridad. Su distinción de una doble *signifiance* del lenguaje (que él define *modo semiótico* y *modo semántico*, el primero de los cuales debe ser «reconocido» y el segundo «comprendido», y entre los cuales no hay transición) y su búsqueda de «otro aspecto» del problema del sentido, en el que la noción semiótica de signo (como unidad positiva de significante y significado) ya no es válida, apuntan a la misma zona que aquí hemos tratado de configurar oponiendo la noción edípica del significante a la esfíngea.

de la semiología que es solidaria con ella, implica la conciencia de que no hay origen posible más allá del significante y del rastro: el origen es un *archirrastro*, que funda en la ausencia de origen la posibilidad misma del aparecer y del significar[15].

Si, restaurando la originariedad del significante, el proyecto gramatológico opera una crítica saludable de la herencia metafísica que se ha cristalizado en la noción de signo, esto no quiere decir que logre realmente cumplir ese «paso-atrás-más allá» de la metafísica que, con más prudencia, el filósofo en cuyo pensamiento encuentra su fundamento vacilaba en declarar cumplido o incluso solamente posible[16]. La metafísica no es, en efecto, simplemente la interpretación de la fractura de la presencia como dualidad de apariencia y de esencia, de significante y de significado, de sensible y de inteligible; sino que el hecho de que la experiencia original esté siempre ya apresada en un pliegue, sea ya *simple* en sentido etimológico (*simplex* "plegado una vez"), es decir que la presencia esté siempre ya apresada en un significar, tal es precisamente el origen de la metafísica occidental. Poner en el inicio una escritura y un rastro significa poner el acento en esa experiencia original, pero no por cierto superarla. Γράμμα y φωνή pertenecen en efecto ambos al proyecto metafísico griego, que, calificando de «gramática» a la reflexión sobre el lenguaje y concibiendo la φωνή como σημαντική (o sea como signo de una «escritura del alma»)[17], ha pensado desde el comienzo el lenguaje desde

15 Cf. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, 1967.

16 Como gran parte del pensamiento francés contemporáneo, también el de Derriba tiene su fundamento, más o menos declarado, en Heidegger.

17 Ya Aristóteles refería el carácter semántico del lenguaje humano a la fantasía, cuyas imágenes, según una metáfora presente ya en Platón, se conciben como «un escribir en el alma».

el punto de vista de la «letra». La metafísica de la escritura y del significante no es sino la otra cara de la metafísica del significado y de la voz, el venir a la luz de su fundamento negativo y no por cierto su superación. Si es posible, en efecto, poner al desnudo la herencia metafísica de la semiología moderna, lo que sigue siendo para nosotros todavía imposible es decir qué cosa sería una presencia que, finalmente liberada de la diferencia, fuese únicamente una pura e indivisa estación en lo abierto. Lo que podemos hacer es reconocer la situación originaria del lenguaje, ese «plexo de diferencias eternamente negativas», en la barrera resistente a la significación a la cual la represión edípica nos ha cerrado el acceso. El núcleo originario del significar no está ni en el significante ni en el significado, ni en la escritura ni en la voz, sino en el pliegue de la presencia sobre el que éstos se fundan: el *logos*, que caracteriza al hombre en cuanto *zoon logon echon*, es ese pliegue que recoge y divide cada cosa en la «conmesura» de la presencia. Y el humano es precisamente esa fractura de la presencia, que abre un mundo y sobre el cual se sostiene el lenguaje. El algoritmo $\frac{S}{s}$ debe reducirse por eso a la sola barrera: — ; pero en esta barrera no debemos ver sólo el rastro de una diferencia, sino el juego topológico de las conmesuras y de las articulaciones (συνάψιες), cuyo modelo hemos tratado de delinear en el αἶνος apotropaico de la Esfinge, en la melancólica profundidad del emblema, en la *Verleugnung* del fetichista.

En el lenguaje auroral del pensamiento griego, esta «articulación» de la presencia toma el nombre de ἁρμονία. En torno a la raíz indoeuropea de esta palabra se dispone una constelación de términos que apunta hacia una noción cardinal del universo de los pueblos indoeurpeos: el del orden justo que regula el ritmo del universo, desde el movimiento de los astros hasta el sucederse de las estaciones y las relaciones entre los hombres y los dioses[18]. Lo que nos interesa es sin embargo menos la centralidad de este concepto que el hecho de que la idea de «orden justo» se presente desde el principio de la especulación griega como un articular, un acordar, un componer (ἁρμόζω, ἀραρίσκω, significan en el origen "conjuntar", "conectar" como hace el carpintero)[19], es decir que la «joya» perfecta del cosmos implique para los griegos la idea de una laceración que es a la vez una sutura, de una tensión que es a la vez una articulación, de una diferencia que es a la vez unidad. Es a esa articulación «bellísima» e «invisible» a la que alude Heráclito en los fragmentos[20] en los que ἁρμονία no es simplemente la armonía en el sentido que nos es familiar, sino el nombre del principio mismo de la estación «justa» en la presencia. Que esta articulación que, para Heráclito, pertenece todavía a la esfera táctil-visiva, se transfiera después a la esfera numérico-acústica, es algo que da testimonio de un vuelco del pensamiento occidental, en el cual sin embargo es todavía posible captar la solidaridad entre articulación metafísica y significar, en el paso del aspecto visivo del lenguaje al acústico.

Sólo cuando hayamos llegado a las cercanías de esta «articulación invisible» podremos decir que hemos entrado en una zona a partir de la cual el paso-atrás-más allá de la metafísica, que gobierna la interpretación del signo en el pensamiento occidental, se hace verdaderamente posible. Qué cosa sería una presencia restituida a la simplicidad de esta «armonía invisible»

[18] Esta constelación de términos, que deriva de la raíz *ar-*, comprende, entre otras cosas, védico *ṛta*, iranio *arta*, latín *ars*, *ritus*, *artus*, griego ἀραρίσκω (cf. E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 1969, vol. II, p. 101; trad. italiana *Il vocabulario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, 1976, vol. II, pp. 357-358).

[19] Cf. L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony*, Baltimore, 1963; trad. italiana *L'armonia del mondo*, Bologna, 1967, p. 188.

[20] Fr. 8, 51, 54.

que, en la posible comunidad reencontrada de pensamiento y poesía, parece apenas apuntar desde un cuadro de Cézanne al último filósofo occidental[21], tal vez por ahora sólo podemos presentirlo. Fieles en esto a la intención apotropaica, cuyo significar había aparecido en la aurora del pensamiento griego como un decir que no fuese ni un recoger ni un esconder, nosotros no podemos más que acercarnos a algo que debe por ahora permanecer en la distancia.

21 «En la obra tardía del pintor está el pliegue / de lo que viene a la presencia y de la presencia misma / vuelta simple, «realizada», curada, / transfigurada en una identidad llena de misterio. / ¿Se abre aquí un sendero, que conduce a la co- / pertenencia de la poesía y del pensamiento?» (M. HEIDEGGER, «Cézanne», en *Gedachtes,* en RENÉ CHAR, *L'Herne,* Paris, 1971).

Apostilla

En la *Teodicea,* Leibniz justificó el derecho de lo que ha sido contra lo que podía ser, y no fue en un apólogo grandioso, sino terrible.

Prosiguiendo la historia de Sexto Tarquinio narrada por Lorenzo Valla en su diálogo sobre el libre arbitrio, imagina una inmensa pirámide de cima resplandeciente, cuya base desciende hacia abajo hasta el infinito. Cada uno de los innumerables apartamientos que componen este "palacio de los destinos", representa un destino posible de Sexto, al que corresponde un mundo posible, que sin embargo no se ha realizado. En cada uno de ellos Teodoro, a quien la diosa Atenea ha transportado por ensalmo al palacio, contempla una existencia posible de Sexto "en una sola ojeada, como en una representación teatral". "Entró en otro apartamiento, y he allí un nuevo mundo y otro Sexto... Los apartamientos formaban una pirámide y se hacían cada vez más bellos a medida que, subiendo hacia la punta, representaban mundos mejores. Alcanzaron finalmente el más alto, que terminaba la pirámide y era el más espléndido de todos, puesto que la pirámide tenía un inicio, pero no se le veía un término; tenía un vértice, pero

ninguna base, porque ésta se prolongaba hasta el infinito. Esto sucede, explicó la diosa, porque entre una infinidad de mundos posibles, existe uno que es el mejor de todos, de otro modo, Dios no habría podido crearlo; pero no hay ninguno que no tenga bajo sí uno menos perfecto: por eso la pirámide desciende sin fin."

Podemos imaginar que también para los libros existe una "Biblioteca de los destinos" semejante, en cuyos infinitos anaqueles se custodian las variantes posibles de cada obra, los libros que hubiéramos podido escribir si algo no hubiera decidido, en cierto punto, en favor del libro que finalmente fue escrito y publicado. El libro real ocupa aquí la cima de una pirámide en la que los innumerables libros posibles se ahondan de plano en plano hasta el Tártaro que contiene el libro imposible, que no hubiéramos podido escribir jamás.

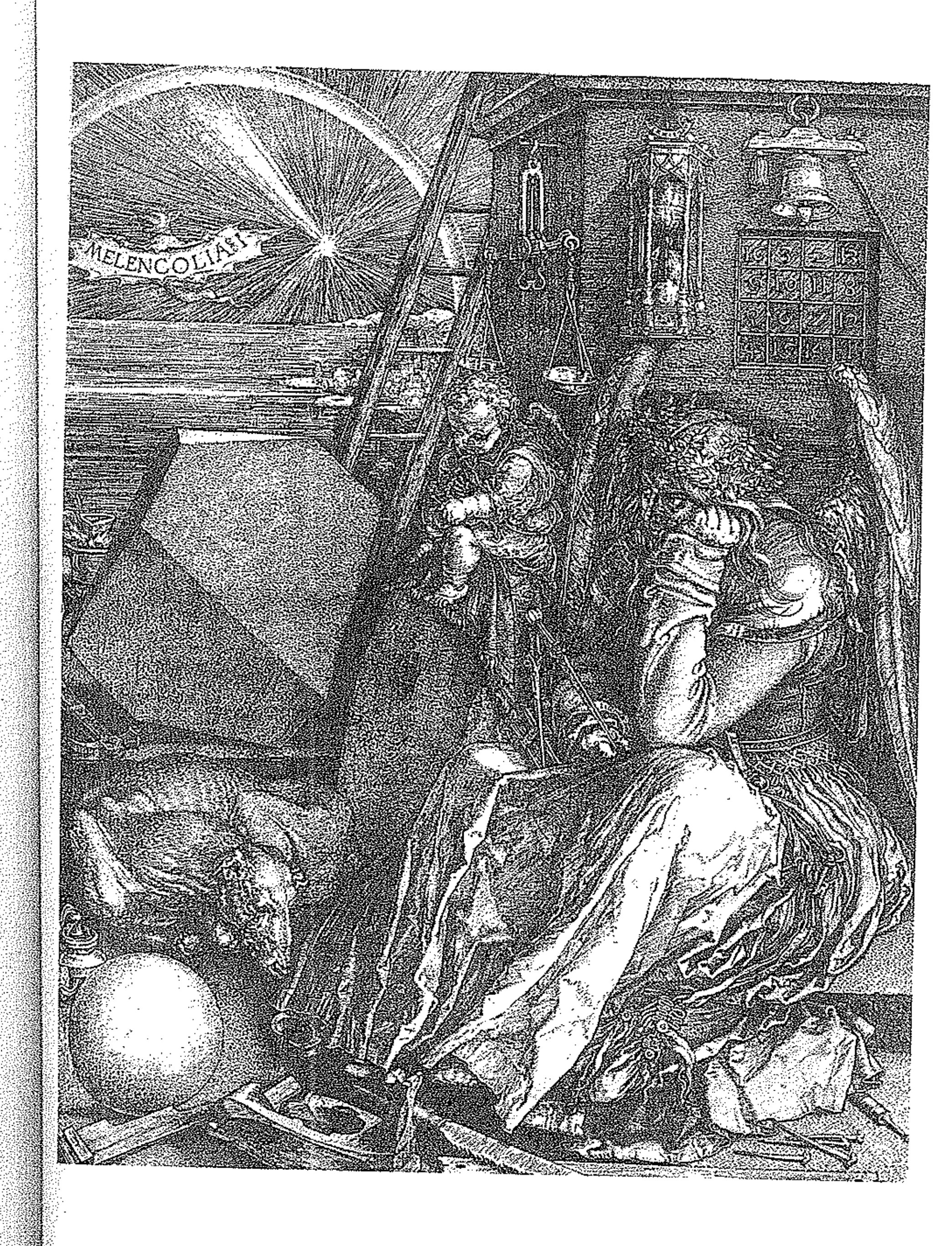
Entrar en semejante Biblioteca no es, para el autor, una experiencia fácil, porque es en la relación con el pasado donde se mide, ante todo, la seriedad de un pensamiento. Al autor no le es concedido, como al demiurgo leibniziano, regresar de visita al palacio de los libros posibles, para "darse el gusto de recapitular las cosas y confirmar su elección, de la que no puede dejar de regocijarse". En la tradición crítico-filosófica en la que este libro se situaba a sabiendas en el momento de su primera edición (1977), una obra valía, de hecho, no sólo por lo que efectivamente contenía, sino también por lo que en ella había quedado en potencia, por las posibilidades que había sabido conservar ("salvar") más allá del acto (y que vivían en éste como tarea). Es seria, pues, en esta perspectiva, precisamente aquella relación con el pasado que no lo transforma simplemente en necesidad, sino que sabe repetir (reanudar, según la intención kierkegaardiana) su posibilidad –incluso, y sobre todo, la posibilidad de no ser (o de ser de otra manera), o sea, la contingencia.

El acto de creación no es en realidad, según la fastidiosa concepción corriente, un proceso que va de la potencia al acto para agotarse en él, sino que contiene en su centro un *acto de descreación* en el cual lo que fue y lo que no fue quedan restituidos a su unidad originaria en la mente de Dios, y lo que podía no ser y ha sido se disipa en lo que podía ser y no ha sido. Este acto de descreación es propiamente la *vida* de la obra, lo que permite su lectura, su traducción y su crítica, y lo que en estas cosas se trata cada vez de repetir. Precisamente por eso, sin embargo, el acto de descreación, a despecho de toda irónica sagacidad, escapa siempre, en alguna medida, a su autor y sólo de esta manera le consiente seguir escribiendo.

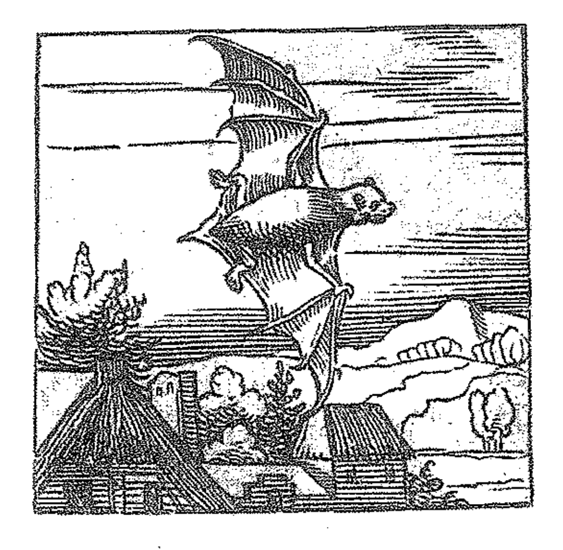
La tentativa de aferrar íntegramente este núcleo descreativo en toda creación para clausurar definitivamente su potencia, no pude sino llevar al autor a la creación de la escritura o al suicidio (Rimbaud y Michelstaedter) y a la obra a su canonización. Así de arriesgada es para quien escribe la relación con el pasado, es decir, con el abismo de donde proviene para él la posibilidad que él mismo es (si el autor, en el caso presente, está escribiendo todavía, y en qué medida, en la estela y en la urgencia de las posibilidades que éste había abierto para él, es cosa que algún otro, partiendo de los libros sucesivos, podrá juzgar mejor que él). La vida del autor coincide, en este sentido, con la vida de la obra, y juzgar las propias obras pasadas es el imposible que sólo la obra ulterior infaliblemente cumple y difiere.

G. A.

Mayo de 1993



1. Durero, *Melancolía I.*

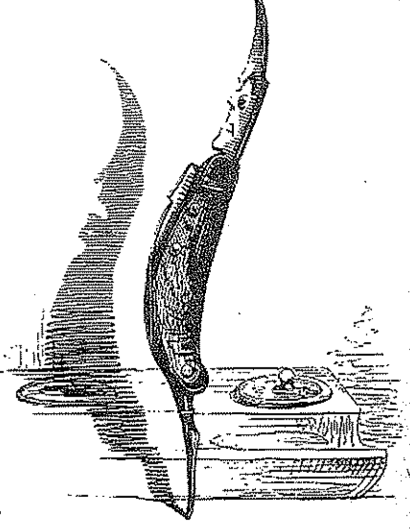




2. *Vespertillo* (en Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum notis,* cit.).
3. Rubens, *Heráclito como melancólico*. Madrid, Prado.

4-5. *Ornamentos* y *Librería* (del *Catálogo ilustrado* de la Exposición Universal de Londres, 1851).





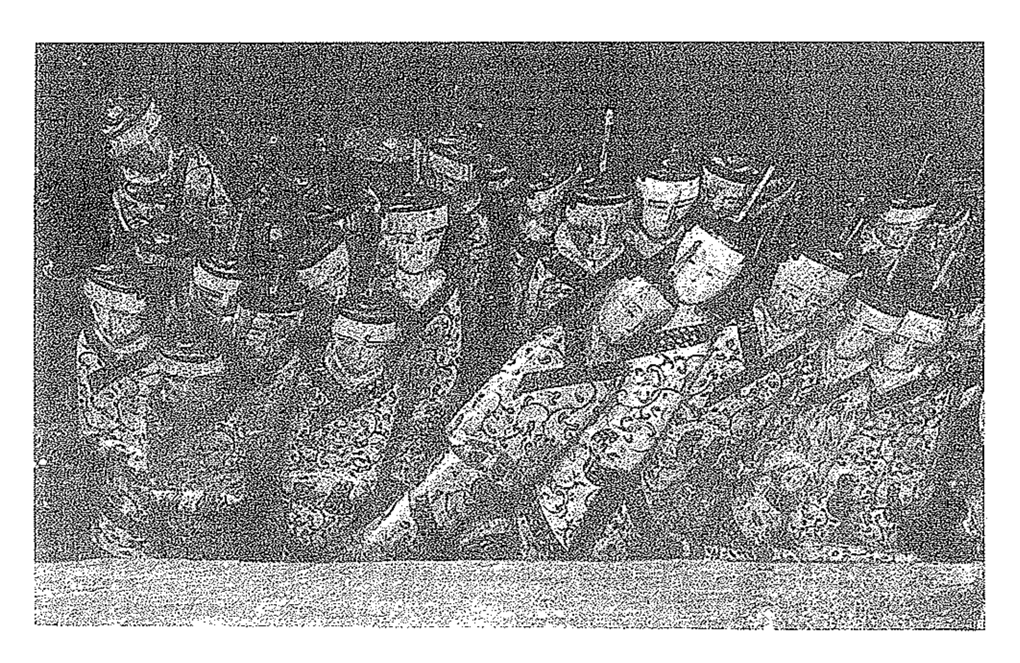
6-7. Grandville, ilustraciones de *Un autre monde.*

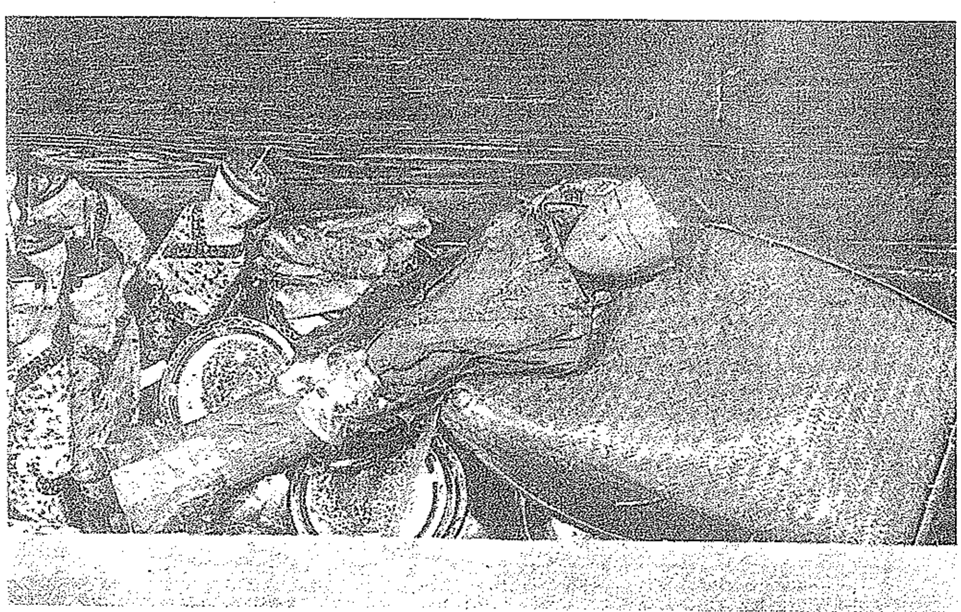
8. Grandville, *Système de Fourier* (ilustraciones de *Un autre monde*).

9. Grandville, ilustraciones de *Petites musères de la vie humaine*.

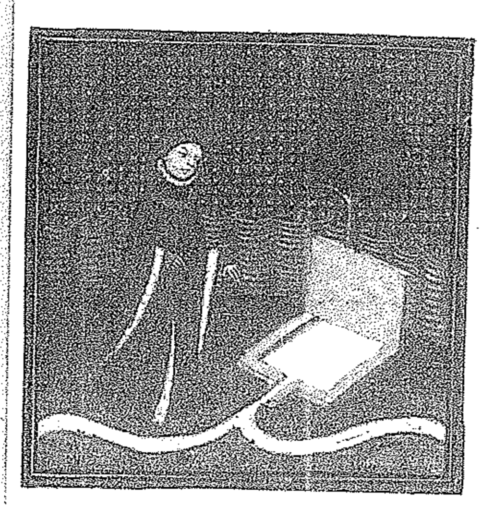


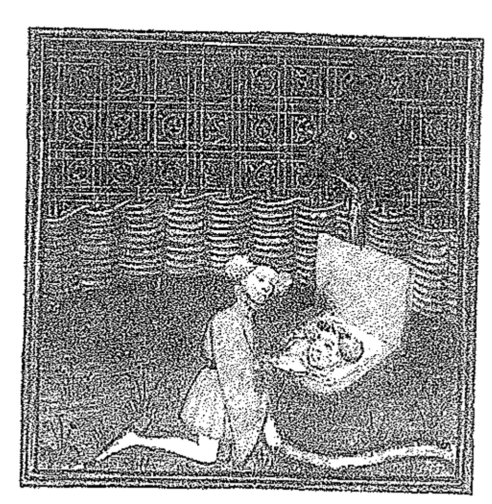
10. *Beau Brumell.*

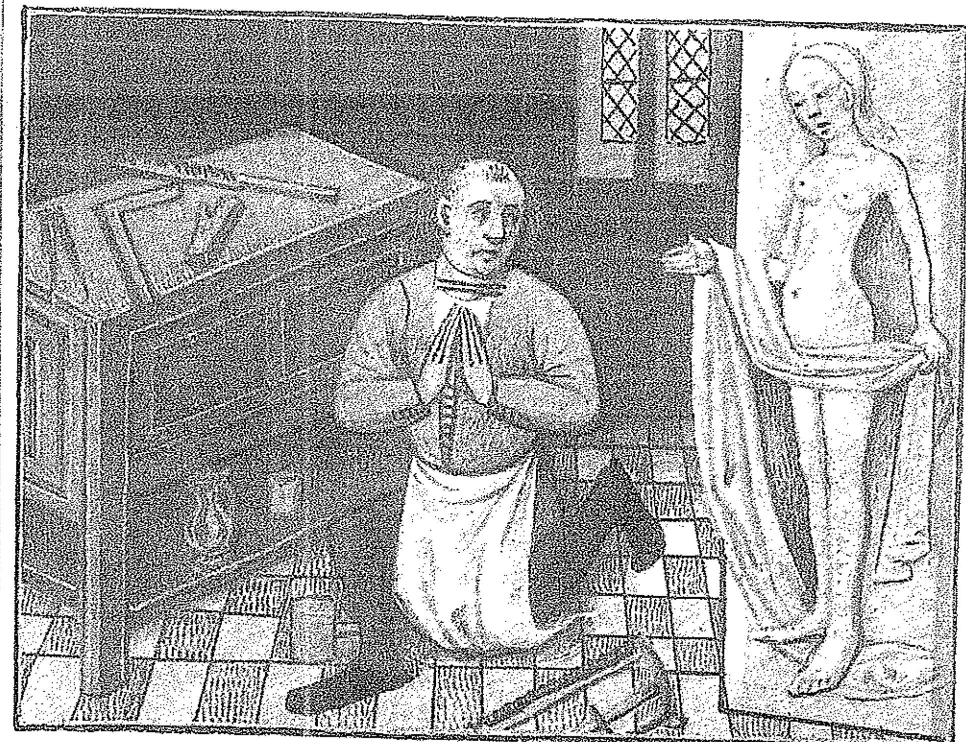




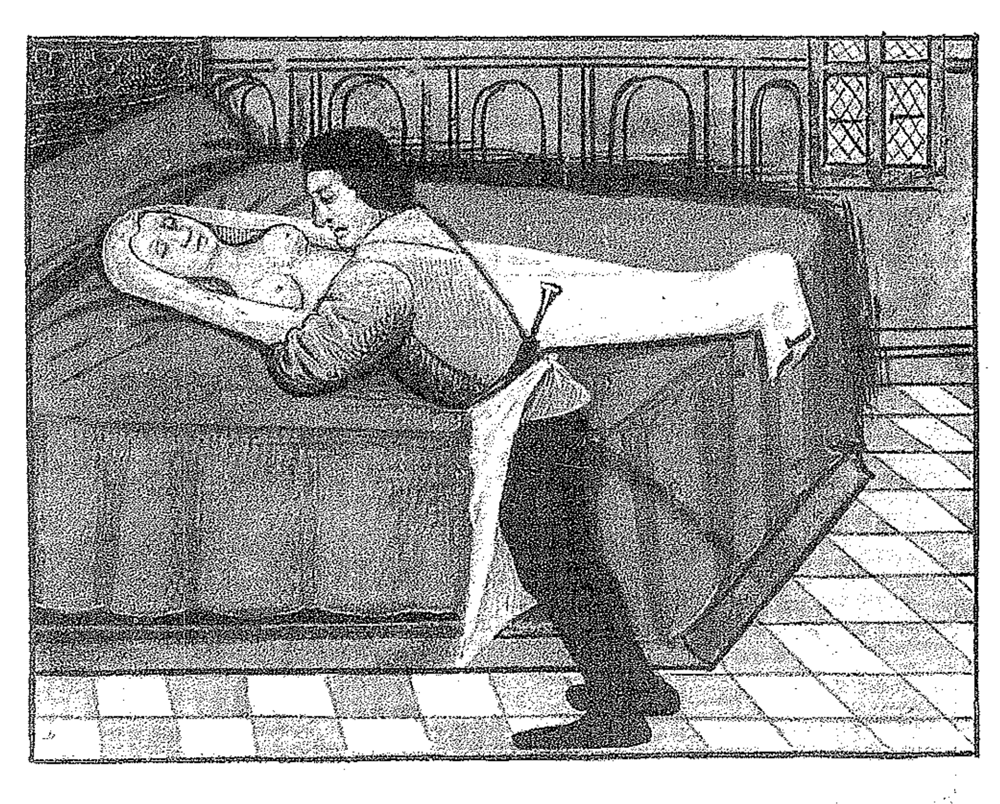
11-12. Figuras en miniatura en una tumba china arcaica.

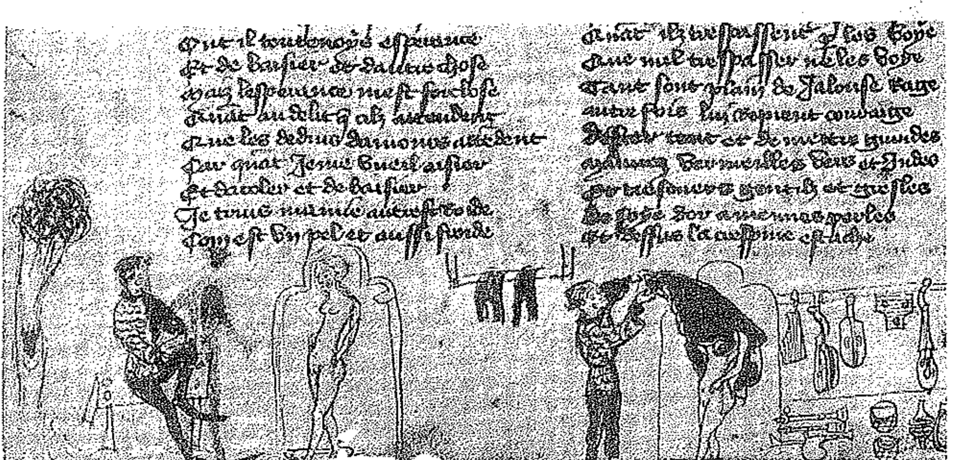




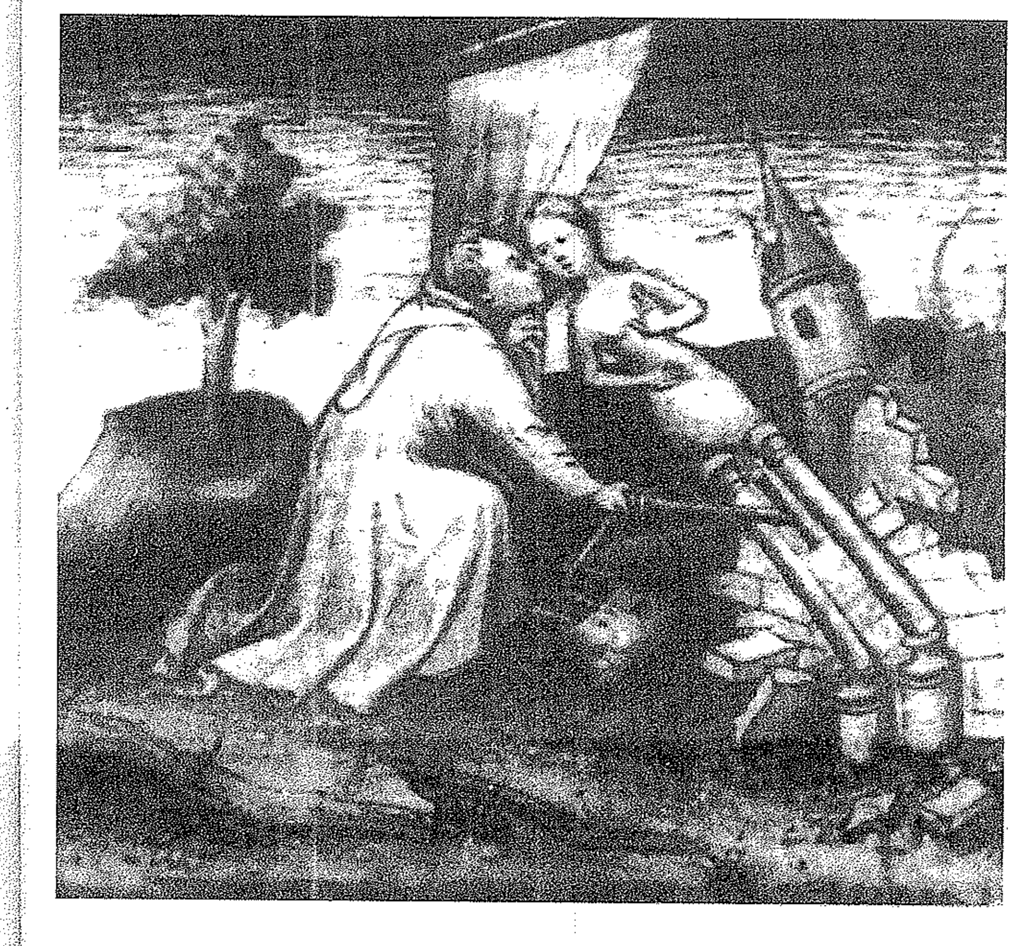


13. *El amante junto a la fuente de Narciso* (Ms. fr. 12595, fol. 12 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
14. *Narciso* (Ms. fr. 12595, fol. 12 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
15. *Pigmalión como idólatra* (Ms. Douce 195, fol. 149 *v.*). Oxford, Bodleian Library.



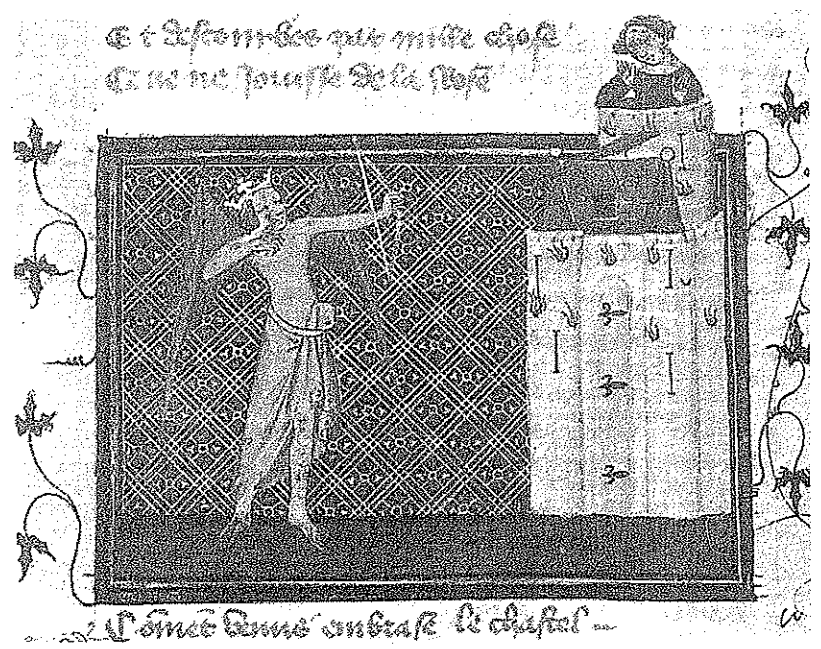


16. *Pigmalión y la imagen* (Ms. Douce 195, fol. 150 *r.*). Oxford, Bodleian Library.
17. *Historias de Pigmalión* (Ms. fr. 12592, fol. 62 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.

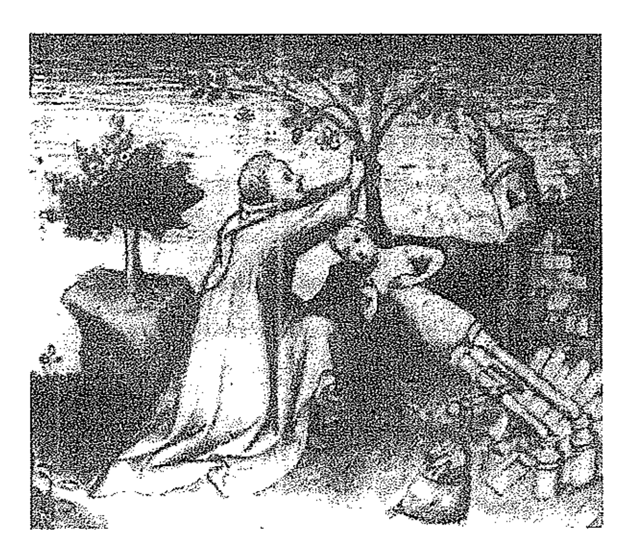


18. *El amante y la imagen* (Ms. 387, fol. 146 *v.*). Valencia.





19. *Venus y la imagen* (Ms. 387, fol. 144 *r.*). Valencia.
20. *Venus y la imagen* (Ms. fr. 380, fol. 135 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.





21. *El amante, la imagen y la rosa* (Ms. 387, fol. 146 *v.*). Valencia.
22. «Fol amour» como idolatría (detalle del lado izquierdo del portal central de la catedral de Notre-Dame). París.

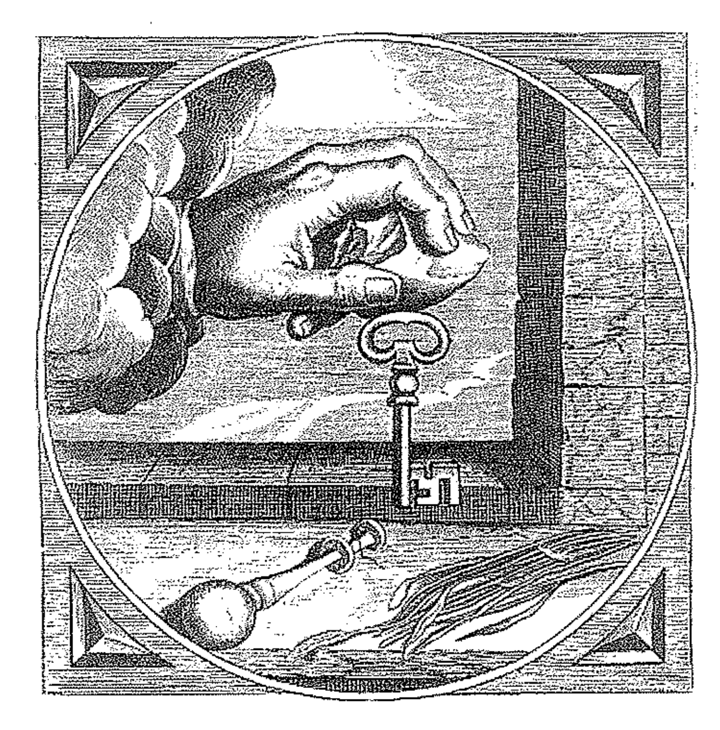


23. *Los amantes como idólatras* (bandeja para el parto atribuida al Maestro de San Martín). París, Louvre.

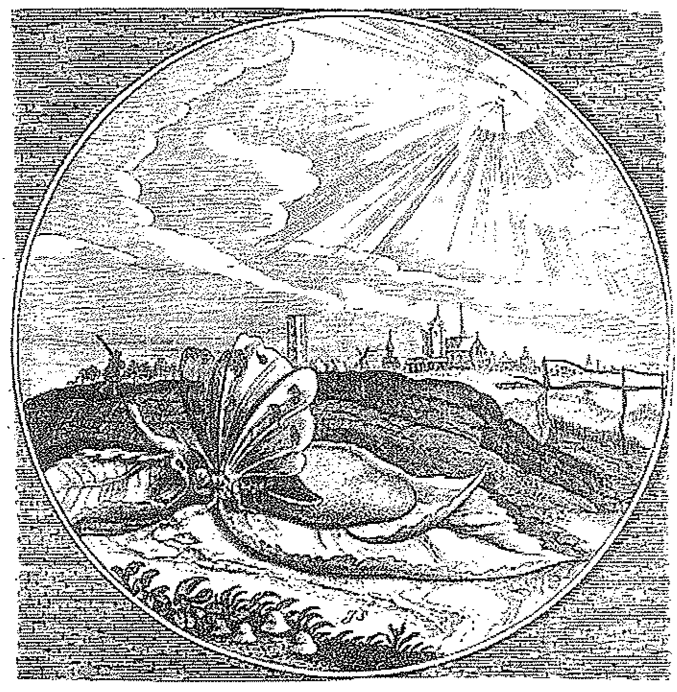
24. *El hombre laborioso* (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum nolis*, cit.).



25. *La obra futura* (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum nolis*, cit.).



26. *Lo que es grave, deleita* (de J. Catz, *Proteus*, Rotterdam, 1627).



27. *El amor es padre de la elegancia* (de J. Catz, *Proteus*, cit.).

Nota

El ensayo «Los fantasmas de Eros» apareció, en una versión más breve, en *Paragone* (abril 1947). El núcleo original de «En el mundo de Odradek» se publicó con el título de «Il dandy e il feticcio» en *Ulisse* (febrero 1972).

«La palabra y el fantasma» y «La imagen perversa» se publican aquí por primera vez.

El autor da las gracias a Francis Yates del Warburg Institute de Londres, a cuya cortesía debe el haber podido trabajar en la biblioteca del Instituto. Da las gracias además a los conservadores de la Bibliothèque Nationale de París y al profesor Traini, del fondo Caetani de la biblioteca de la Accademia Nazionali dei Lincei.

Relación de ilustraciones

frontispicio *El amor* (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum notis*, Parisiis 1574).

1. Durero, *Melancolía I.*
2. *Vespertillo* (en Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum notis*, cit.).
3. Rubens, *Heráclito como melancólico.* Madrid, Prado.

4-5. *Ornamentos* y *Librería* (del *Catálogo ilustrado* de la Exposición Universal de Londres, 1851).

6-7. Grandville, ilustraciones de *Un autre monde.*

8. Grandville, *Système de Fourier* (ilustraciones de *Un autre monde*).
9. Grandville, ilustraciones de *Petites musères de la vie humaine.*
10. *Beau Brumell.*

11-12. Figuras en miniatura en una tumba china arcaica.

13. *El amante junto a la fuente de Narciso* (Ms. fr. 12595, fol. 12 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
14. *Narciso* (Ms. fr. 12595, fol. 12 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
15. *Pigmalión como idólatra* (Ms. Douce 195, fol. 149 *v.*). Oxford, Bodleian Library.
16. *Pigmalión y la imagen* (Ms. Douce 195, fol. 150 *r.*). Oxford, Bodleian Library.

17. *Historias de Pigmalión* (Ms. fr. 12592, fol. 62 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
18. *El amante y la imagen* (Ms. 387, fol. 146 *v.*). Valencia.
19. *Venus y la imagen* (Ms. 387, fol. 144 *r.*). Valencia.
20. *Venus y la imagen* (Ms. fr. 380, fol. 135 *v.*). París, Bibliothèque Nationale.
21. *El amante, la imagen y la rosa* (Ms. 387, fol. 146 *v.*). Valencia.
22. «Fol amour» como idolatría (detalle del lado izquierdo del portal central de la catedral de Notre-Dame). París.
23. *Los amantes como idólatras* (bandeja para el parto atribuida al Maestro de San Martín). París, Louvre.
24. *El hombre laborioso* (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum nolis,* cit.).
25. *La obra futura* (de Ori Apollinis Niliaci *De sacris Aegyptiorum nolis,* cit.).
26. *Lo que es grave, deleita* (de J. Catz, *Proteus,* Rotterdam, 1627).
27. *El amor es padre de la elegancia* (de J. Catz, *Proteus,* cit.).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE